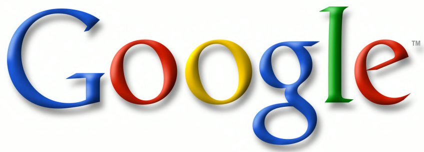
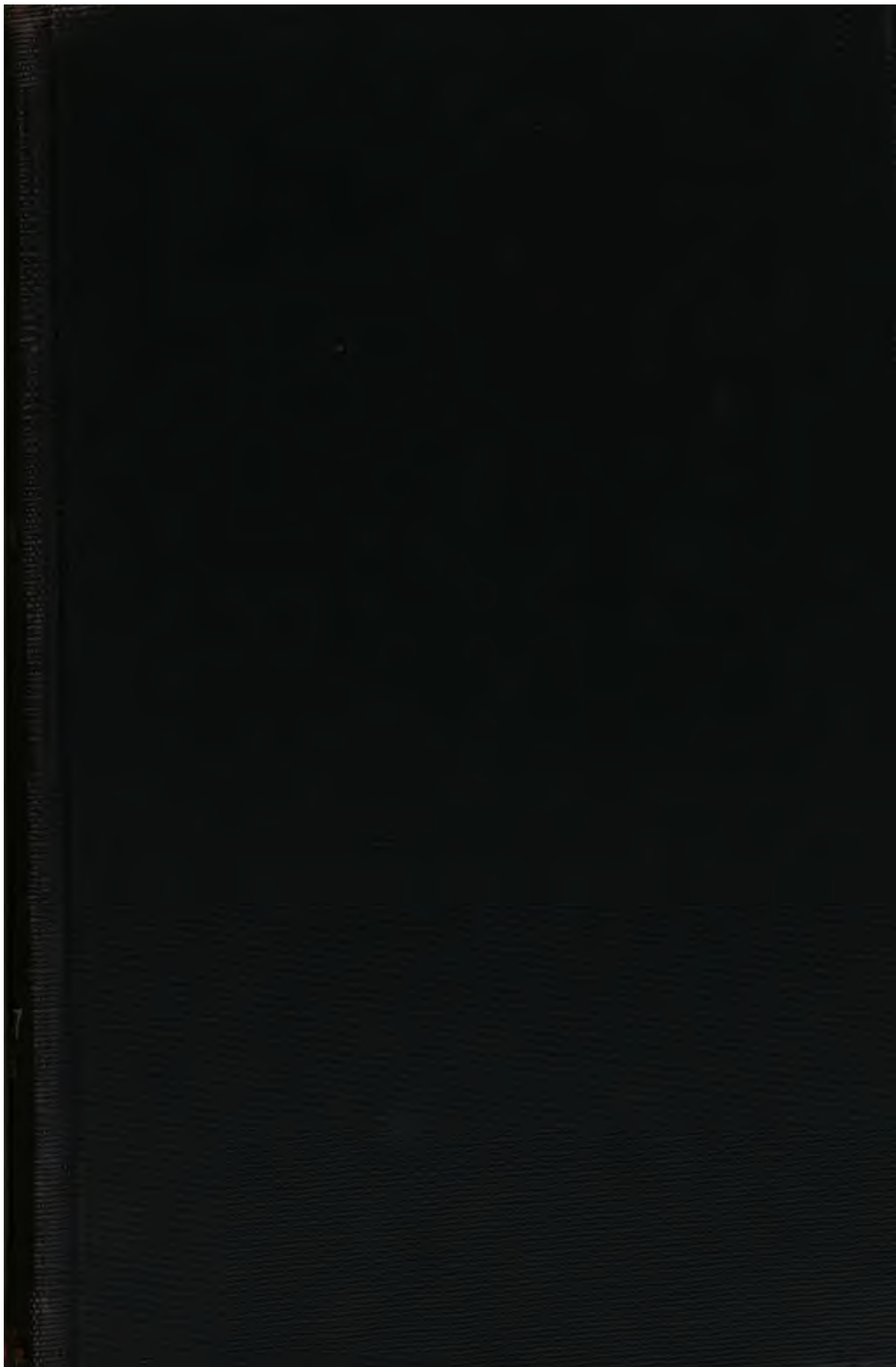







A




B

Табл. I.





C





D

Свѣтопечать С. В. Кульженко. Кіевъ.

Pavlutskii, Grigorii

Григорій Павлуцкій.

О ЖАНРОВЫХЪ СЮЖЕТАХЪ

ВЪ

ГРЕЧЕСКОМЪ ИСКУССТВѢ

ДО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА.

Съ 136-ю рисунками въ текстѣ и 6-ю фототипическими таблицами.

2d ed.

Изданіе второе, исправленное и дополненное.



КІЕВЪ.
Типографія С. В. Кульженко, Б.-Васильковская, д. № 29—31.
1897.

По опредѣленію Историко-Филологическаго факультета Императорскаго Университета Св. Владиміра, печатать дозволяется. 15-го іюня 1897 г.
Деканъ **Т. Флоринскій.**

Оглавленiе.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ наукѣ до сихъ поръ еще господствуетъ старое и очень распространенное заблужденіе, что греческое искусство до эпохи эллинизма, повидимому, вовсе не было знакомо съ *жанромъ*. Еще Отто Янъ [1]) въ первый разъ обратилъ вниманіе на историческое развитіе скульптурнаго жанра и пришелъ къ заключенію, что до-александрійскому времени жанръ остался совершенно чуждымъ и что только во время діадоховъ онъ былъ разрабатываемъ. К. Гёрцъ [2]) по поводу изданія Кекуле *Griechische Thonfiguren aus Tanagra* писалъ: „Жанръ получилъ значительное развитіе особенно въ эпоху послѣ Александра Великаго, подъ правленіемъ Діадоховъ. Ему содѣйствовало новое положеніе вещей и новыя воззрѣнія, тогда распространившіяся въ мірѣ. Первымъ условіемъ для его процвѣтанія было происшедшее тогда распаденіе языческой религіи. Религіозное значеніе древнихъ боговъ и миѳовъ, столь еще сильное во время Мараѳонской битвы, исчезло. Художники не могли болѣе браться за обработку темъ, которыя были равнодушны обществу. Тогда они обратились къ ежедневной жизни, стали изъ нея черпать сюжеты для своихъ изображеній, представлять страсти и волненія обыкновенныхъ людей. Древніе историки разсказываютъ, что въ этомъ дѣлѣ греческіе художники дошли даже до сценъ изъ самой низкой области жизни. Они изображали внутренность цирюлень, сапожныхъ мастерскихъ, кухонь и т. д., и все это исполняли съ необыкновенною оконченностью, тщательностью и геніальностью“. Къ подобному же результату пришелъ Фуртвэнглеръ [3]), отводящій очень широкое мѣсто портрету въ греческой пластикѣ и

[1]) Berichte der K. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1848 S. 41 ff

[2]) „Греческія статуэтки изъ Танагры“ въ Русск. Вѣстн. 1878 г.

[3]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans; Berlin 1876.

старающійся доказать, что до александрійской эпохи въ Греціи не было чистаго жанра. Противъ Фуртвэнглера выступили съ противоположнымъ мнѣніемъ лишь Овербекъ въ *Исторіи пластики* и Эртель въ своей диссертаціи *Beiträge zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebildnerei bei den Hellenen*, однако безъ всякихъ доказательствъ, а потому ихъ взглядъ, совершенно вѣрный по своему существу, остался безъ должныхъ послѣдствій: въ 1892 году Коллиньонъ въ своей *Histoire de la sculpture grecque* I, p. 477 рѣшительно отвергаетъ существованіе жанра въ греческой пластикѣ V ст.

Оцѣнивъ безпристрастно ту и другую сторону, можно ли колебаться, которая изъ нихъ заслуживаетъ бо́льшаго авторитета? Я долженъ сознаться, что меня привело къ моей темѣ изученіе новѣйшаго искусства. Изучая исторію развитія живописи въ XIX вѣкѣ, я увидѣлъ, что здоровый инстинктъ привелъ художниковъ къ тому именно пути, по которому шли нѣкогда греки. Теперь искусство послѣ столькихъ усилій и борьбы сдѣлалось тѣмъ, чѣмъ оно было въ V ст. до Р. Х. Поэтому изученіе античнаго искусства получаетъ теперь совершенно другой интересъ; оно освѣщается совершенно другимъ свѣтомъ, нежели прежде, въ эпоху ученій Винкельмана и его школы. Какъ и въ новѣйшее время, мы видимъ въ греческомъ искусствѣ совершенно ясно два теченія, два могущественныхъ фактора, обладающихъ способностью направлять творческую мысль художниковъ въ опредѣленномъ направленіи: во-первыхъ, *реализмъ*, который стремится къ объективному воспроизведенію дѣйствительности, и, во-вторыхъ, *идеализмъ*, изображающій внутренній, душевный міръ. Современный символизмъ или декадентство не есть какое-нибудь новое явленіе въ искусствѣ. Оно находитъ свой первообразъ у грековъ. Грекъ болѣе, чѣмъ кто-либо, былъ воспріимчивъ къ нѣжной прелести образовъ фантазіи. „Когда древній грекъ стоялъ передъ водопадомъ, онъ тотчасъ же воплощалъ этотъ водопадъ въ человѣческій образъ; въ ниспадающихъ водяныхъ каскадахъ глазъ его различалъ контуры красивыхъ нагихъ женщинъ, которыхъ онъ воображалъ себѣ мѣстными нимфами; пѣна была ихъ развѣвающимися волосами; въ журчаніи воды онъ слышалъ ихъ шаловливое плесканіе и хохотъ". Когда сильный вѣтеръ поднималъ волны на морской поверхности, греку чудились сквозь брызги и серебристую пѣну какія-то одушевленныя существа, которыя въ его воображеніи принимали форму тритоновъ и нереидъ; громада тучъ, гонимыхъ вѣтромъ, казалась ему табуномъ дикихъ лошадей или кентавровъ. О влеченіи къ олицетворенію природы достаточно говоритъ созданіе бога солнца Геліоса, богини луны Селены, богини земли Γαῖα или Деметры, Океана или Посейдона,

урагана—Тифона. Силы природы фантазія грека воплощала въ пластическія формы [1]). Склонный къ гармоніи и умѣренности грекъ выражалъ свое чувство необыкновенно сжато и непосредственно: рыба или дельфинъ обозначаютъ у него море, птица цѣлую воздушную область, змѣя, черепаха или ящерица—землю. Настроенія, возникающія въ душѣ грека подъ вліяніемъ картинъ природы, и внутренняя, душевная жизнь весьма рано потребовали себѣ выраженія. Уже Гомеръ создаетъ существа, которыя олицетворяютъ собою жизнь природы [2]). Поэтъ понимаетъ лепетъ ручья и говоръ морскихъ волнъ. Драконъ, поднимающійся изъ своей пещеры, во мракѣ скалистаго ущелья, устрашаетъ путешественниковъ:

Γ 33: *ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη*
οὔρεος ἐν βήσσῃς, ὑπό τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα
ἄψ τ' ἀνεχώρησεν, ὦχρός τέ μιν εἷλε περειάς...

Троянская рѣка Ксанѳъ получаетъ въ Иліадѣ человѣческій образъ и рѣчь (Φ 355). Воображеніе поэта населяетъ рѣки, море, лѣса и долины сверхчеловѣческими существами:

Υ 4: *Ζεὺς δὲ Θέμιστα κέλευσε θεοὺς ἀγορήνδε καλέσσαι*
κρατὸς ἀπ' Οὐλύμποιο πολυπτύχου · ἡ δ'ἄρα πάντῃ
φοιτήσασα κέλευσε Διὸς πρὸς δῶμα νέεσθαι.
οὔτ' ἄρα νυμφάων, αἵ τ' ἄλσεα καλὰ νέμονται
καὶ πηγὰς ποταμῶν καὶ πίσεα ποιήεντα.
ἐλθόντες δ'ἐς δῶμα Διὸς κτέ..

Ѳетида поднимается изъ моря, какъ *легкій туманъ* (Α 359). Ирида быстро несется отъ горы Иды къ Иліону, какъ *снѣжное* или *градовое облако*, гонимое сѣвернымъ вѣтромъ (Ο 170). Арей несется по воздуху въ видѣ *чернаго и мрачнаго облака* (Ε 864—867). Въ „*κακὴ ἀνέμοιο θύελλα*" (Ζ 346) выступаетъ естественный субстратъ на мѣсто Гарпій. „Обманчивый Сонъ" мчится къ кораблямъ ахеянъ (Β 8—20). Въ другомъ мѣстѣ (Δ 440—443) поэтъ дѣлаетъ попытку от-

---

[1]) См. Baumeister Denkm. ст. „Personifikationen in der alten Kunst".

[2]) Гомеръ постоянно заявляетъ себя какъ художникъ, умѣющій чувствовать и передавать впечатлѣнія, производимыя на человѣческую душу природой. Онъ любитъ природу какъ близкаго друга, дышетъ одною жизнью съ нею, составляетъ ея часть. Онъ чувствуетъ какъ истинный художникъ-пейзажистъ, когда наблюдаетъ за теченіемъ облаковъ въ душный лѣтній день (Ε 523, 865) или описываетъ лунную ночь во всей ея изумительной прелести (Θ 555). Мы находимъ у него описаніе угрюмыхъ осеннихъ пейзажей (Π 384); поэтъ любитъ завываніе бури въ горныхъ долинахъ (Π 765), разрушенія, которыя производитъ наводненіе рѣкъ и горныхъ потоковъ (Λ 492; Δ 452; Ε 87; Ι 15) и особенно грандіозность и разрушительную силу морскаго шторма (Λ 305; Ο 380; Η 63; Ι 5; Ξ 15; Δ 428).

влеченное понятіе вылить въ осязаемую форму: такъ напр. „ненасытную бѣшенствомъ Распрю“ онъ воплощаетъ въ образѣ чудовища, которое въ началѣ не велико, пресмыкается на землѣ, а потомъ все растетъ и наконецъ уходитъ головой въ небо, касаясь ногами земли.

Эти фантастическіе образы чувства представлены въ поэмахъ не въ начальныхъ опытахъ. Гомеровскому Олимпу предшествуетъ то, что Мильхгеферъ назвалъ *полидемонизмомъ*, т. е. болѣе грубая вѣра или суевѣріе *микенской* эпохи [1]). Впрочемъ у Гомера мы находимъ цѣлое оригинальное фантастическое міровоззрѣніе, въ которомъ новые матеріалы изъ области чувства соединились съ отголосками миѳологической и поэтической старины.

Параллельно съ этимъ въ греческомъ искусствѣ, съ первыхъ его шаговъ, идетъ другой рядъ памятниковъ, который изображаетъ *внѣшнюю* жизнь грековъ. Художники стремятся передать окружающую дѣйствительность въ ея грубой наготѣ, или въ ея восхитительномъ изяществѣ, словомъ такъ, какъ она есть, безъ всякихъ прикрасъ и прибавленій. Желаніемъ разъяснить эту послѣднюю сторону греческаго искусства, доказать, что окружающая дѣйствительность *всегда* возбуждала интересъ въ греческихъ художникахъ, а не только въ эпоху послѣ Александра Великаго, и что греки съ самаго начала дали жанровой живописи и пластикѣ почетное мѣсто рядомъ съ образами боговъ и героевъ, — объясняется появленіе настоящей книги. Другая, весьма важная задача нашего изслѣдованія — выяснить направленіе, характеръ греческаго жанра, что было бы весьма важно не только въ научномъ, но и въ практическомъ отношеніи. Какъ извѣстно, доктрины Возрожденія въ настоящее время не вполнѣ еще оставлены. Возрожденіе свило для себя хорошее гнѣздо въ академіяхъ и въ книгахъ (во всевозможныхъ курсахъ эстетики). Если молодая европейская школа живописи съумѣла совершенно пор-

---

1) Milchhoefer, Anfänge d. Kunst, S. 54 ff. Мильхгеферъ прекрасно выяснилъ значеніе изображеній на нѣкоторыхъ геммахъ микенской эпохи; это—образъ демона, гдѣ къ туловищу птицы или насѣкомаго приставлена лошадиная голова; руки—человѣческія; ноги замѣнены лапами хищной птицы или льва. Весьма вѣроятно, что первоначальный образъ гарпій представлялъ птицу съ лошадиною головою, то-есть ту самую фигуру демона, которую мы видимъ на геммахъ. Соединеніе Посейдона и другихъ боговъ воздуха съ гарпіями аллегорически выражаетъ бракъ вѣтровъ съ черными тучами. Въ первоначальномъ образѣ гарпій на геммахъ голова лошади соединилась съ туловищемъ птицы или насѣкомаго, а именно саранчи или *перелетной кобылки*. По остроумному толкованію Мильхгефера, здѣсь играла роль однородность впечатлѣній, т. е. наружное сходство лошади и саранчи; кромѣ того, саранча болѣе всего пригодна передать вредоносный (гарпійный и эринійный) характеръ грозныхъ тучъ,—*черную тучу перелетныхъ кобылокъ*, которая можетъ вызвать засуху и голодъ. Ср. еще Houssay у Perrot et Chipiez, t. VI, p. 924.

вать всякія связи съ традиціями Возрожденія, то большая часть новѣйшихъ скульпторовъ, несмотря на свои таланты, не съумѣли еще найти формулу новаго искусства, стѣсняемые въ своихъ попыткахъ вліяніемъ прошлаго. Побѣда, слѣдовательно, не вполнѣ еще одержана, борьба продолжается; выяснить истинное направленіе греческаго искусства, показать, какъ греки воспроизводили дѣйствительную, реальную жизнь, это значитъ помочь скульптурѣ завоевать свою свободу и независимость.

Не намъ судить, какъ выполнили мы нашу задачу; во всякомъ случаѣ мы руководствовались принципомъ, что изслѣдователь долженъ обладать значительной эрудиціей, теоретическимъ знакомствомъ съ предметомъ, личнымъ изученіемъ памятниковъ, способностью находить въ старомъ новыя черты, существенно пополнять матеріалъ, добытый предшественниками, и, главное, самостоятельностью своихъ взглядовъ; онъ не долженъ быть только ревностнымъ ученикомъ другихъ ученыхъ, не долженъ видѣть науку черезъ очки чужихъ мнѣній, а долженъ имѣть мужество взглянуть на ученые вопросы своими собственными глазами.

Издавая вторымъ изданіемъ мою книгу, считаю пріятнымъ долгомъ засвидѣтельствовать здѣсь сердечную благодарность профессору В. К. Мальмбергу, просвѣщенному содѣйствію котораго она обязана своимъ улучшеніемъ. Также приношу искреннюю благодарность глубокоуважаемому учителю моему проф. Ю. А. Кулаковскому, который долгое время руководилъ моими научными занятіями.

Сердечно благодарю также профессоровъ Т. Д. Флоринскаго, А. С. Будиловича, Ѳ. Я. Фортинскаго, В. С. Иконникова, И. В. Лучицкаго, М. Н. Крашенинникова, А. Н. Ясинскаго, Д. Ѳ. Бѣляева и А. И. Сонни.

Г. Павлуцкій.

11 іюня 1897 г.

Введеніе [1]).

Приступая къ изученію жанровыхъ сюжетовъ въ греческомъ искусствѣ, мы вынуждены на первыхъ порахъ имѣть дѣло съ вопросомъ общаго характера: мы должны опредѣлить себѣ первоначально, что такое жанръ и какіе сюжеты слѣдуетъ закрѣпить этимъ терминомъ. Это безспорно—вопросъ большой важности, прежде всего требующій своего разрѣшенія, такъ какъ опредѣленіе жанра, принятое Фуртвэнглеромъ [2]), Эртелемъ [3]), Овербекомъ [4]) и многими другими учеными, ни въ какомъ случаѣ нельзя считать правильнымъ.

Фуртвэнглеръ даетъ такое опредѣленіе жанра:

Подъ жанромъ въ широкомъ смыслѣ слѣдуетъ разумѣть тѣ изображенія, въ которыхъ, въ противоположность миѳическимъ и историческимъ сюжетамъ, какой-нибудь моментъ изъ обыкновенной, вседневной жизни возводится на степень представителя цѣлаго рода одинаковыхъ моментовъ. Иными словами: жанристъ, характеризуя вседневную жизнь, создаетъ изъ множества одинаковыхъ моментовъ одинъ моментъ-типъ, въ которомъ совмѣщаются существенныя качества всѣхъ остальныхъ. Поэтому, въ эту категорію входятъ всѣ тѣ изображенія, которыя представляютъ общечеловѣческіе типы, а не личности съ опредѣленнымъ именемъ. Однако, даже среди этихъ пред-

---

[1]) Эта часть нашей работы съ значительными измѣненіями была напечатана въ видѣ отдѣльной статьи въ Кіевск. Унив. Извѣст. 1895 г. № 4, подъ заглавіемъ: „Къ вопросу о значеніи термина жанръ“.

[2]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans; Berlin 1876.

[3]) Beiträge zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebildnerei bei den Hellenen. Leipzig 1879.

[4]) Plastik [4] I, S. 159=Plastik [3] I, 122.

ставителей рода нужно различать изображенія, исполненныя ради эстетическаго и художественнаго наслажденія и соотвѣтствующія болѣе строгому понятію жанра, и изображенія, находящіяся въ зависимости отъ внѣшнихъ причинъ. Для уясненія этого различія можетъ служить слѣдующій примѣръ. Положимъ, требуется увѣковѣчить память о какомъ нибудь знаменитомъ ристаніи сооруженіемъ конной статуи, которая бы представляла простаго ѣздока на скачущей лошади. Такъ какъ уже надпись на такомъ памятникѣ указываетъ на его опредѣленное отношеніе къ происходившимъ скачкамъ, то причислить это произведеніе къ строгому жанру такъ же невозможно, какъ и люцернскаго льва Торвальдсена. Но иное дѣло, если-бы художникъ по собственному побужденію вздумалъ передать въ статуѣ сильное движеніе скачущей лошади и экспрессію взволнованнаго отъ надежды и страха ѣздока,—въ этомъ послѣднемъ случаѣ произведеніе несомнѣнно было бы жанромъ, хотя бы оно не отличалось ничѣмъ отъ перваго (стр. 13).

Эртель, которому принадлежитъ послѣдняя попытка пересмотра и окончательнаго разрѣшенія вопроса, слѣдующимъ образомъ опредѣляетъ понятіе и границы жанра:

Всѣ предметы, съ которыми имѣетъ дѣло искусство, раздѣляются на поименованные и безъименные. Первые принадлежатъ къ миѳу, исторіи и портрету, послѣдніе соединяются подъ названіемъ „жанра“, такъ какъ художникъ даетъ въ нихъ изображеніе извѣстнаго образа (Individuum) или извѣстнаго дѣйствія, какъ представителей цѣлаго *рода* (genus, genre) образовъ или дѣйствій. Это общее понятіе имѣетъ нѣсколько подраздѣленій: картины животныхъ, мертвая природа (nature morte) и жанръ въ тѣсномъ смыслѣ, гдѣ дѣйствующимъ лицомъ является человѣкъ. Но индивидуумъ тогда дѣлается представителемъ рода, когда онъ содержитъ существенныя черты, составляющія родовой типъ, когда характеристика его не ограничивается индивидуальными только чертами, но представляетъ присущія извѣстному типу качества. Такимъ образомъ, тогда какъ задача портретиста—представить оригиналъ съ чертами ему одному только свойственными, а историческій живописецъ долженъ передать историческій фактъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ былъ, цѣль жанриста создать изъ множества одинаковыхъ субъектовъ наиболѣе типическаго субъекта, описывать окружающихъ людей, доводя характеристику ихъ до родоваго типа. Слѣдовательно, жанръ въ тѣсномъ смыслѣ есть „изображеніе человѣка и человѣческой жизни, лишенное индивидуальности и долженствующее передать типъ рода“. Эртель не соглашается съ мнѣніемъ Фуртвэнглера, по которому произведеніе не

можетъ быть отнесено къ жанру, или, по крайней мѣрѣ, къ строгому жанру, если оно имѣетъ отношеніе къ культу или обращается въ приношеніе, полагая, что содержаніе художественнаго произведенія всегда останется опредѣленнымъ содержаніемъ (миѳологическимъ, историческимъ или жанровымъ), для какой бы цѣли ни была предназначена картина или статуя. Также аттрибутъ *повседневности* Эртель отвергаетъ на томъ основаніи, что существуютъ сцены, относящіяся къ жанру, но не встрѣчающіяся ежедневно. „Крестьяне, говоритъ онъ, сходятся въ кабакъ каждый день; если они служатъ содержаніемъ жанровой картины, то по справедливости и по праву этотъ сюжетъ можно назвать ежедневнымъ. Но назоветъ ли кто нибудь дѣтоубійство ежедневнымъ поступкомъ, хотя оно теперь почти всякій день встрѣчается? Однако, къ сожалѣнію, столь знаменитая „дѣтоубійца“ Макса есть жанровая картина. Даже такіе случаи, какъ тотъ, который составляетъ содержаніе картины Аристида „умирающая мать съ ребенкомъ“, принадлежатъ къ жанру, такъ какъ они могутъ повторяться, хотя, быть можетъ, еще не повторялись. Не только ежедневная жизнь, но вся человѣческая жизнь, со всѣми своими большими и малыми чертами, со всѣмъ своимъ юморомъ и своей трагикой, есть область жанриста“ (стр. 4—9).

Эти воззрѣнія на искусство не новы. Фуртвэнглеръ и Эртель лишь примѣнили къ жанру ту неосновательную и предвзятую теорію объ идеальной красотѣ и о необходимости *исправлять* природу, которая въ теченіе трехъ послѣднихъ вѣковъ составляла *un article de foi* въ художественныхъ академіяхъ Европы, задерживая развитіе искусства и искажая молодые таланты. Еще Винкельманъ училъ, что форма бываетъ тѣмъ идеальнѣе, чѣмъ больше она выражаетъ нѣчто общее, и потому художникъ, сумѣвшій представить типъ, въ которомъ можетъ узнать себя все человѣчество, достигъ величайшаго, геніальнаго совершенства [1]). Читатель не удивится, если мы скажемъ, что это мнѣніе оказывается несостоятельнымъ и ошибочнымъ и основано на совершенно ложномъ понятіи о сущности искусства, что здѣсь гораздо большую роль играетъ апріорная эстетическая теорія, чѣмъ спокойное наблюденіе и объективная, научная истина. Хотя успѣхи новѣйшаго реализма доказали полную несостоятельность старыхъ принциповъ эстетики, однако въ наукѣ теорія идеальной красоты и родовыхъ типовъ до нашихъ дней принимается на вѣру и служитъ

[1]) Geschichte der Kunst des Alterthums nebst einer Auswail seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Iulius Lessing. Zweite Auflage. Heidelberg, 1882. (русск. перев. С. Шаровой подъ редакціей Г. Janчевецкаго, Ревель 1890).

исходной точкой изученія греческаго искусства. Стоять теперь на сторонѣ прежнихъ воззрѣній уже невозможно, а потому мы считаемъ себя вынужденными привести рядъ критическихъ соображеній и разсмотрѣть тѣ положенія, на которыхъ сторонники оспариваемаго нами взгляда основываютъ свои выводы.

Начало пресловутой теоріи о родовыхъ типахъ положилъ одинъ изъ величайшихъ философовъ древности Платонъ. Греческій философъ училъ, что внѣ насъ, въ мірѣ невидимомъ, существуютъ идеальныя сущности вещей, прототипы или *идеи*, по образцу которыхъ созданы всѣ реальные предметы. Въ грубыхъ и несовершенныхъ земныхъ вещахъ люди смутно видятъ черты тѣхъ идеальныхъ типовъ, которые они прежде созерцали, когда души ихъ обитали въ мірѣ духовномъ въ сообществѣ съ богами. На землѣ идея красоты есть только воспоминаніе о божественной идеѣ прекраснаго. Такимъ образомъ, по Платону, идея или образъ всякой вещи живетъ прежде въ головѣ художника или мастера, а затѣмъ уже воплощается въ самую вещь [1]).

Въ дополненіе къ сказанному объ эстетической теоріи Платона, не излишне указать на ученіе неоплатоника III в. Плотина объ идеяхъ и объ искусствѣ, какъ продуктѣ подражанія несовершенной природѣ *въ украшенномъ видѣ* [2]).

Укажемъ также на главныя положенія, содержащіяся въ „Поэтикѣ“ Аристотеля. По Аристотелю, сущность искусства есть идеализированіе или возведеніе дѣйствительности до согласія съ *идеей*, и дѣятельность художника есть, поэтому, очищеніе дѣйствительности, *κάθαρσις*. Аристотель совѣтуетъ трагическимъ поэтамъ подражать хорошимъ портретистамъ, которые дѣлаютъ портретъ похожимъ на оригиналъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и красивѣе. Такъ и поэтъ, воспроизводя вспыльчивый, тихій или какой нибудь другой характеръ, долженъ его представить идеаломъ горячности или кротости [3]). Изъ этого явствуетъ, что Аристотель понималъ идеализированіе, не чуждаясь индивидуальности, и не желалъ ставить изображеніе родоваго понятія человѣчества на мѣсто отдѣльнаго индивидуума. Портретъ можетъ быть идеаломъ извѣстнаго человѣка, а не человѣка вообще. Искусство, по мнѣ-

---

[1]) Zimmermann, Geschihte der Aesthetik. Wien 1858, S. 1—54.

[2]) Ibid. S. 122 sq.

[3]) Aristot. Poet. 15 ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν· παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. См. Jahrbuch d. kais. arch. Inst. 1893, S. 46 сл.

нію Аристотеля, *подражаетъ* природѣ, восполняя ее, возвышаясь надъ ея случайностями. Хотя портретъ и допускаетъ идеализацію, но надъ нею господствуетъ сходство. Художникъ изображаетъ дѣйствительность, не какъ она ему представляется существующей, но какъ, по его мнѣнію, она должна быть. „Ясно, что задача поэта говорить не о дѣйствительно случившемся, но о томъ, что могло бы быть, т. е. о возможномъ и согласномъ съ законами вѣроятнаго и необходимаго" (Poet. c. 9). Итакъ, для Аристотеля произведеніе искусства есть *очищенная, идеализированная картина дѣйствительности* [1]).

Цицеронъ примѣнилъ теорію искусства Платона, слѣдуя отчасти и Аристотелю, въ оцѣнкѣ произведеній Фидія. „И вѣдь въ самомъ дѣлѣ тотъ художникъ, когда онъ создавалъ образъ Зевса или Минервы, не созерцалъ никого, съ кого бы онъ могъ взять подобіе, но въ умѣ его пребывалъ нѣкій совершенный образъ красоты; его созерцая и на немъ сосредоточившись, направлялъ онъ свою умѣлую руку къ достиженію сходства съ нимъ" [2]). Фидій не человѣку подражалъ въ своемъ Зевсѣ, но въ его душѣ жилъ совершенный образъ красоты, которымъ онъ былъ наполненъ, и который создала его рука. Но этотъ образъ есть ничто иное, какъ платоновская идея, о которой Платонъ говоритъ, что она не рождается, но вѣчно живетъ въ человѣческой душѣ и въ разумѣ.

Эстетическое ученіе Платона и неоплатониковъ получило особенное практическое значеніе въ эпоху Возрожденія. Теорія искусства, свойственная Возрожденію, заключалась въ томъ, что природа неизящна, некрасива и что существуютъ идеальныя, типическія формы вещей, родовой типъ, который природа безсильна воспроизвесть, на который можетъ открыть и создать геній художника [3]). Первыми и самыми выдающимися послѣдователями Платоновой эстетики были Рафаэль и Микель-Анджело. Извѣстно изреченіе Рафаэля въ письмѣ къ графу Кастильоне, что идеалъ красоты для *Галатеи* въ Villa Farnesina онъ нашелъ въ своемъ воображеніи, такъ какъ не могъ найти даже въ Римѣ ту красоту, о которой говорила ему мысль о божествѣ. Микель-Анджело слѣдующимъ образомъ выразилъ сущность Платоновой доктрины въ одномъ изъ своихъ *сонетъ*:

---

[1]) Квинтиліанъ XII, 10 сообразовался съ теоріей искусства Аристотеля (Поэтика гл. 2), когда говорилъ: Polycletus humanae formae decorem addidit supra verum. Ad veritatem Lysippus et Praxiteles optime accesserunt. Demetrius tanquam nimius in veritate reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.

[2]) Cic. Orat. 2,9.

[3]) Marcel Reymond, „De la Renaissance", *l'Artiste* 1890, p. 121 сл. Eugène Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris, 1889—91, I, p. 69 сл. III, p. 132.

E se creata a Dio non fusse eguale,
Altro che'l bel di fuor, ch'agli occhi piace
Più non vorria; ma perch'è si fallace,
Trascende nella forma universale.
(Sonnet LII).

Эти идеи, еще неизвѣстныя предшественникамъ Рафаэля, не были результатомъ логическихъ размышленій, а родились подъ вліяніемъ античнаго искусства или, лучше сказать, римскихъ статуй, открытыхъ въ XV в. Изучая античные памятники [1]), мастера Возрожденія замѣтили, что дѣйствительныя формы человѣческаго тѣла не походили на формы римскихъ скульптуръ. Нисколько не стараясь войти въ изслѣдованіе этого факта, они отсюда прямо заключили, что только древніе художники силою своего воображенія могли осуществить идеалъ красоты. Между тѣмъ эта особенность происходитъ отъ одной причины,—отъ различія и измѣненія расъ, отъ того, что древніе имѣли красивыя, гибкія и здоровыя формы, отъ того, что античная молодежь большую часть дня проводила въ палестрахъ въ гимнастическихъ упражненіяхъ. Чтобы дать понятіе о физической красотѣ грековъ, достаточно привести портретъ „Олимпійца" Перикла, начертанный Плутархомъ [2]), или то сужденіе объ одномъ изъ молодыхъ аѳинянъ конца V вѣка, которое Платонъ въ *Хармидѣ* влагаетъ въ уста Сократа [3]) и которое свидѣтельствуетъ о слѣпомъ обожаніи, какимъ греки окружали мужскую красоту. Древніе художники имѣли передъ собой прекрасныя модели, и, чтобы равняться имъ, нужно было, подобно имъ, подражать одной природѣ. Но этого не понимали мастера Возрожденія и полагали, что художникъ надѣленъ властью создавать формы болѣе совершенныя, нежели тѣ, которыя даетъ природа, думали, что существуетъ идеалъ, котораго не знаетъ природа и осуществить который можетъ только художникъ. Природа, столь разнообразная, столь очаровательная въ своемъ разнообразіи, перестала быть руководительницей искусства, его высшимъ учителемъ, и сдѣлалась эскизомъ, темой, грубою медалью, которую долженъ окончить въ исправленномъ видѣ геній художника. Думали, что точное подражаніе природѣ ведетъ къ несовершенству, что идеалъ заключается въ типѣ, настолько

---

[1]) Объ отношеніяхъ Рафаэля къ древности см. статью Мюнца „Raphaël archéologue et historien d'art" въ *Gazette des beaux arts*, Octobre et Novembre 1880.

[2]) Plut. Pericl. 5.

[3]) Plato Charmid. p. 154 C; см. Girard, L'Éducation athénienne au V et au IV s. Paris 1891, p. 268, Pottier, Les sujets de genre dans la peinture des vases grecs (l'Artiste 1890, p. 39 сл.).

общемъ и безпредѣльномъ, что онъ можетъ служить для всѣхъ живыхъ существъ, быть средней величиной для всѣхъ реальныхъ образовъ. Это стремленіе къ идеалу привело къ одному результату,—къ тому, что искусство стало воспроизводить лишь формы римской расы въ томъ видѣ, въ какомъ передаютъ ихъ статуи. Всякое слишкомъ точное воспроизведеніе природы отвергалось какъ отрицаніе идеала; старались передавать живую натуру такъ, чтобы она какъ можно болѣе походила на антики, большинство которыхъ на самомъ дѣлѣ было произведеніемъ эпохи упадка.

Было бы излишне распространяться о томъ, какая огромная пропасть образовалась между искусствомъ и природой съ той поры, какъ было установлено, что формы человѣческаго тѣла несовершенны и даже уродливы, и что роль художника состоитъ въ томъ, чтобы ихъ исправлять. Семнадцатый и восемнадцатый вѣка ознаменовались въ Европѣ увлеченіемъ „великими итальянскими образцами“ и антиками. Эти вѣка принесли съ собою рутинное, академическое искусство, напыщенныя аллегоріи, подражаніе формамъ, унаслѣдованнымъ отъ эпохи Возрожденія, натуру, похожую на гипсовыя статуи. Истинное оживленіе искусства продолжалось только тамъ, гдѣ находили силы отвергнуть традиціи Возрожденія. Гольбейнъ, Тиціанъ, Корреджіо, Рембрандтъ, Веласкезъ, Ватто,—вотъ чистые родники народнаго искусства, пробивавшіеся сквозь тяжелые камни сухаго псевдо-классицизма; эти художники никогда не преклонялись ни передъ какими богами древняго Олимпа, не отвергали природы, спокойно шли своей дорогой, и отъ того сдѣлались великими мастерами.

Истинной причиной упадка искусства въ XVII столѣтіи, въ Италіи и во Франціи, была именно причудливая теорія преувеличеннаго идеализма, послѣдствіе открытія произведеній античнаго искусства. Произведенія эти были, по большей части, твореніями римской эпохи, мало точными, какъ всякія подражанія; между тѣмъ ихъ недостатки были приняты за достоинства, и за добросовѣстной искренностью и оригинальностью флорентинскаго искусства XV ст. послѣдовало монотонное и лишенное характера искусство XVII вѣка. Стремленіе слишкомъ обобщать природу, создавать себѣ въ умѣ банальный типъ, отдалило художниковъ отъ изученія природы и заставило ихъ слишкомъ безучастно относиться къ точности формъ, безъ которой жизнь не существуетъ.

Первымъ французскимъ живописцемъ, осуществившимъ „идеалистическія“ стремленія эпохи Возрожденія, былъ Николай Пуссэнъ. Онъ былъ великій поэтъ, но талантъ его былъ испорченъ тѣмъ дурнымъ вкусомъ, который господствовалъ тогда въ Италіи. Его фигуры,

подражающія античнымъ статуямъ, не обнаруживаютъ никакого слѣда своего происхожденія отъ живаго человѣка, которое замѣчается даже у самыхъ манерныхъ послѣдователей Каррачче; всѣ головы необыкновенно похожи одна на другую, всѣ имѣютъ одинъ и тотъ же условный академическій нормальный типъ; душевные аффекты выражаются театральнымъ способомъ.—Еще гораздо больше Пуссэна Луи Давидъ и его школа въ концѣ XVIII вѣка доводятъ до крайнихъ предѣловъ систему Возрожденія, совершенно изгоняютъ живой міръ во имя идеала и дѣлаются рабами античнаго искусства.

Далѣе слѣдуетъ упомянуть о попыткѣ нѣкоторыхъ нидерландскихъ художниковъ къ концу XVII вѣка ввести въ живопись идеальный способъ изображенія, и примкнувшихъ съ этою цѣлью къ манерѣ Пуссэна. Къ числу такихъ принадлежитъ Герардъ де Лерессъ, считавшій голландское искусство, Рембрандта, Франса Гальса, Остаде и великихъ пейзажистовъ, ниже того, что произвели современные французы, Пуссэнъ и Лебренъ; послѣдніе превзошли въ правильности даже Рафаэля, соединивъ изученіе антиковъ съ изученіемъ итальянцевъ.—Произведенія Адріана ванъ-деръ-Верффа, которыя были результатомъ этой эстетики, свидѣтельствуетъ о положительномъ вырожденіи голландскаго искусства.

Сильное чувство природы и реалистическій смыслъ всегда были характеристическимъ признакомъ нѣмецкаго искусства во времена его процвѣтанія. Дюреръ, Гольбейнъ и великіе нѣмецкіе скульпторы XIII, XV и XVI вв. обязаны честному изученію природы и смѣлой естественности большею частью своей славы. Но въ XVIII вѣкѣ сгущаются облака на небѣ художественно-исторической критики въ Германіи и скрываютъ яркія звѣзды. Съ 1754 года начинается литературная дѣятельность Винкельмана, которая была большимъ гимномъ въ честь вновь открытыхъ антиковъ. Винкельманъ былъ творцомъ исторіи древняго искусства; но теоретическія мысли его не отличаются оригинальностью. Какъ эстетикъ, онъ всецѣло стоитъ на почвѣ теоріи, принятой болонцами, Пуссэномъ и ванъ-деръ-Верффомъ. Винкельманъ не хотѣлъ понять, что художники всѣхъ временъ смотрятъ на природу своими собственными глазами, слѣдовательно, глазами своего времени и своего народа, что поэтому искусство является „зеркаломъ и сокращенной хроникой своей эпохи“; оно беретъ себѣ наружный міръ и въ свою очередь возвращаетъ ему его собственный образъ; оно есть преображенное выраженіе времени и потому является то скромнымъ, наивнымъ и свѣжимъ, то фантастическимъ или неестественнымъ, смотря по тому, какой характеръ имѣетъ тотъ вѣкъ, которому оно принадлежитъ. Французскіе живописцы XVIII вѣка, Ватто

и Шарденъ, Фрагонаръ и Грезъ, включая сюда и иллюстраторовъ, въ рисункахъ которыхъ „esprit gaulois“ снова нашелъ свое живое выраженіе, отъ того пользуются теперь наибольшей славой, что они больше другихъ французы. Испанское искусство въ XV вѣкѣ находилось подъ вліяніемъ нидерландскаго, а въ XVI ст. подъ вліяніемъ итальянскаго искусства. Послѣдствіемъ этого было то, что ни одинъ испанскій художникъ этого времени неизвѣстенъ внѣ круга ученыхъ изслѣдователей. Только въ XVII ст. испанское искусство становится на собственныя ноги и дѣлается національнымъ искусствомъ въ полномъ смыслѣ слова. Зурбаранъ, Рибера, Веласкезъ, Мурилльо выступаютъ, какъ кровные испанцы, и это именно дѣлаетъ ихъ великими художниками, классическими мастерами для всѣхъ народовъ. Винкельманъ же считалъ искусство чѣмъ-то производнымъ, составленнымъ по образцамъ, между которыми античные памятники занимаютъ первое мѣсто. „Одинъ только путь и есть въ искусствѣ для того, кто хочетъ стать великимъ и, по возможности, неподражаемымъ: путь этотъ— подражаніе древнимъ“. Возбужденный красотою формъ въ произведеніяхъ древности, Винкельманъ училъ, что высочайшею цѣлью искусства можетъ быть только произведеніе идеальной, превосходящей дѣйствительность, природы. „Подражаніе прекрасному въ природѣ, говоритъ онъ, выражается собираніемъ различныхъ примѣчаній въ одно цѣлое. . . Этотъ путь представляетъ стремленіе къ прекрасному вообще и къ его идеальнымъ образамъ; ему-то и слѣдовали греки“. „Въ природѣ часто встрѣчаются поврежденія, и нѣтъ такого прекраснаго тѣла, которое было бы безъ изъяна, ибо въ немъ всегда найдутся части болѣе прекрасныя въ какомъ нибудь другомъ тѣлѣ. Умный и опытный художникъ поступаетъ здѣсь, какъ трудолюбивый садовникъ: онъ прививаетъ дереву вѣтви лучшаго качества. Пчела дѣлаетъ медъ изъ сока многихъ цвѣтовъ. Идея прекраснаго у греческихъ художниковъ не ограничивалась однимъ прекраснымъ предметомъ, какъ это бываетъ у всѣхъ поэтовъ старыхъ и новыхъ и у современныхъ художниковъ. Греки стремятся соединить прекрасныя части нѣсколькихъ тѣлъ и умѣютъ очистить ихъ отъ личныхъ свойствъ каждаго, отвращающихъ нашъ умъ отъ истинно-прекраснаго“.

Нѣтъ ничего неосновательнѣе разсужденій Винкельмана, полагавшаго, что греческіе художники не удовлетворялись индивидуальной красотой, а хотѣли красоты отвлеченной, обобщенной, идеальной. Въ новѣйшія времена это направленіе всегда было господствующимъ въ школахъ, пришедшихъ въ упадокъ, потому что для нихъ необходимъ только подражательный талантъ; гораздо легче копировать или принять для красоты условный типъ, нежели самостоятельно создавать художественныя произведенія при помощи наблюденія природы.

Освобожденіе отъ того, что псевдо-идеализмъ внесъ въ искусство фальшиваго и лишеннаго жизни, было достигнуто съ большимъ трудомъ только въ 70-хъ годахъ нынѣшняго столѣтія [1]). Это былъ моментъ переходнаго настроенія, когда всѣ смутно чувствовали вѣяніе новаго духа въ искусствѣ. Общее настроеніе времени разрѣшилось увлеченіемъ японскимъ искусствомъ, которое и дало въ Европѣ первый толчекъ къ современному натурализму, къ воспроизведенію дѣйствительной, не прикрашенной природы. Подъ вліяніемъ японцевъ явилось побужденіе въ художественной передачѣ окружающаго реальнаго міра; оставили въ сторонѣ воздушныхъ фей и сиренъ, которыми прежде воображеніе художниковъ населяло природу, оставили подражаніе картинамъ итальянскихъ маньеристовъ, оставили все фальшивое, заученное, и стали просто изображать то, что видѣли вокругъ себя. Послѣ долгаго періода отчужденія отъ *жизни* живопись наконецъ обратилась къ своей главной задачѣ—оставить потомству образъ ея собственнаго времени. Повсюду явилось изображеніе современнаго человѣка. Крестьянинъ за плугомъ, жнецы въ полѣ, дровосѣкъ въ лѣсу, молодыя крестьянки съ дѣтьми—вотъ сюжеты картинъ французскаго художника Лермитта. Другой художникъ, Альфредъ Роль, беретъ главнымъ героемъ своихъ картинъ запыленнаго оборваннаго рабочаго; подобно Зола съ его серіей романовъ „Ругонъ-Маккары“, онъ изображаетъ соціальную жизнь настоящаго времени въ цѣломъ рядѣ картинъ. Рафаэлли выступилъ какъ живописецъ бѣдныхъ людей, какъ историкъ и поэтъ того класса населенія, которое живетъ въ предмѣстіяхъ большихъ городовъ. De-Nittis былъ первый изъ французскихъ художниковъ, который, вмѣсто пролетаріата, сталъ изображать интеллигентные классы, сдѣлался живописцемъ парижской уличной жизни. Эдуардъ Дантанъ рисуетъ внутренность мастерскихъ скульпторовъ, лѣпщиковъ изъ гипса или мраморщиковъ. Дюэзъ (Duez) пишетъ изящныя сцены въ café или на морскомъ берегу. Aublet сдѣлался поэтомъ граціи и красоты молодыхъ дѣвушекъ; онъ рисуетъ модныя морскія купанія, дѣвушекъ рвущихъ розы или прогуливающихся среди зелени кустарниковъ. Жанъ Беро есть дальнѣйшій истолкователь парижскаго изящества; онъ любитъ рисовать сцены въ театрахъ, въ судахъ или въ залахъ игорнаго дома.

Нѣмецкіе художники также изображаютъ то, что видятъ вокругъ себя, что они непосредственно наблюдаютъ: пастуховъ, крестьянъ, работниковъ, которые плетутъ сѣти, шьютъ паруса, вяжутъ прово-

---

[1]) Richard Muther, Geschichte der Malerei in neunzehnten Jahrhundert, München, 1893; Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Zweite Aufl. Leipzig 1894.

лову или предаются отдыху за кружкой пива. Послѣ работниковъ и крестьянъ, ихъ интересуютъ салоны современнаго аристократическаго общества; они рисуютъ дамъ и кавалеровъ на балконѣ бальной залы, разговоръ въ гостинной или бальный ужинъ. Изъ салоновъ художники спускаются на улицу, изображаютъ пеструю народную толпу на водахъ, на концертахъ, въ садахъ или на прогулкахъ. Съ улицы, наконецъ, они заходятъ въ мастерскія, изображаютъ внутренность фабричныхъ помѣщеній, воспѣваютъ дикую поэзію шумящихъ машинъ. Словомъ, современная жизнь во всѣхъ ея разнообразныхъ явленіяхъ сдѣлалась широкимъ полемъ наблюденія для художника. Въ этомъ отношеніи современное искусство не слѣдуетъ по какимъ нибудь новымъ путямъ. Уже голландцы въ своихъ безпритязательныхъ, тонко списанныхъ съ натуры, маленькихъ картинкахъ изображали *дамъ за туалетомъ*, *продавщицъ дичи*, *встрѣчи гостей*, *уроки музыки*, *разодѣтыхъ гражданокъ*, *закупающихъ на рынкѣ провизію*, и оживленныя народныя сцены, *свадебныя пирушки*, *ярмарки* и проч. Наконецъ, греческіе жанристы, какъ увидимъ, просто, безъ всякихъ тенденцій, изображали то, что̀ видѣли вокругъ себя; всѣ картины аѳинской уличной жизни отражаются какъ въ зеркалѣ на черно—и—краснофигурныхъ вазахъ.

Значеніе новой европейской школы главнымъ образомъ сводится къ тому, что она положила въ основу своего искусства тѣсное сближеніе съ природой. „Изучать природу, говоритъ проф. Рихардъ Мутэръ, авторъ *Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert* [1]), наблюдать ея явленія, воспроизводить ее безъ украшенія, безъ предвзятой мысли,— вотъ требованіе, предъявленное теперь художнику. Въ то время, какъ наука обратилась къ аналитическому экспериментальному методу, историческое изслѣдованіе—къ изученію источниковъ, а литература хотѣла создать „человѣческіе документы“ (menschliche Documente), искусство не могло оставаться въ узахъ прошлаго; оно требовало уничтоженія всякой условности, оно искало правды безъ всякаго компромисса. Изображеніе части природы — вотъ задача художника. Наука безстрастно и объективно изучаетъ явленія природы (Die Wissenschaft steht leidenschafts-und selbstlos der Natur gegenüber, um ihr Dasein, ihr Werden und Vergehen zu erkennen); искусство стремится также объективно завоевать ее глазомъ“. Переходъ отъ римскихъ формъ Возрожденія къ новой жизни, отъ отвлеченной идеи— къ характерному, отъ типа—къ индивидуальности, отъ подражанія—къ самостоятельности, отъ ложнаго классицизма — къ правдѣ, къ

---

1) Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert. I, 178.

истинно-художественному изображенію оттѣненныхъ лиризмомъ, живыхъ картинокъ нетронутой, чистой природы,—вотъ чѣмъ оканчивается борьба за освобожденіе живописи 19 вѣка. Libertas artibus restituta!

Сказаннаго нами, полагаемъ, уже достаточно для того, чтобы видѣть всю неудовлетворительность теоріи, защищаемой Фуртвэнглеромъ, Овербекомъ и многими другими учеными археологами. Постараемся теперь разсмотрѣть тѣ положенія, на которыхъ сторонники оспариваемаго нами взгляда основываютъ свои заключенія.

Kalkmann [1]) въ засѣданіи Берлинскаго Археологическаго Общества, происходившемъ въ ноябрѣ 1892 года, по поводу сообщенія Кекуле высказалъ слѣдующія соображенія: „Polyklet stellt in seinem Kanon die mathematische Gesetzmässigkeit des menschlichen Körpers überhaupt dar (Chrysipp bei Galen S. Q. 958 ff.); er setzt seine typische Musterschönheit zusammen nach einzelnen, in der Natur zerstreut sich findenden individuellen Beispielen, im Sinne seiner Zeit (vgl. Socrates und Parrhasios bei Xenophon, *Memorab.* III 10, I S. Q. 1701), wie auch Zeuxis für seine weibliche Musterschönheit (*excellens muliebris formae pulchritudo*) einzelnen Individuen Züge entlehnt *quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit*, Cicero, *de invent.* II, I, 1 S. Q. 1668). Polyklet stellt also den Typus dar, Lysipp das Individuum: jener das Gesetz, welches sich gleich bleibt, die Schönheit, welche den Einzelnen eignet, geeignet hat und eignen wird; dieser das Zufällige und Vergängliche: jener das Permanente, dieser das Accidentielle: jener das Wesen, dieser den Schein—im modernen Sinne jener das Ideale, dieser das Reale. -Die Vorstellung des idealen Typus ist im Alterthum so seläufig, dass Cicero sogar nach einem solchen des Schönredens sucht (*orator* 2): Platonisches Ideal und Wirklichkeit, sagt er, stehe im Gegensatz des *non gigni et semper esse* zum *nasci occidere fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu* (a. a. O.)“.

Такого же взгляда держатся (чтобы назвать новѣйшія работы) еще Вольтерсъ въ своей переработкѣ труда Фридерихса Bausteine sur Geschichte der griechich—römischen Plastik [2]), Баумейстеръ въ *Denkmäler* [3]), Жираръ въ *L'éducation athénienne* [4]), Юнгманнъ въ сво-

[1]) Arch. Anzeiger 1893 S. 11.
[2]) Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. S. 332.
[3]) Ст. „Ikonographie“ S. 712.
[4]) Paul Girard, L'éducation aténienne au V-e et au V-e siècle avant J.-C. 2-e édition. Paris, 1891. P. 268.

ей *Эстетикѣ* [1]), Кунъ во *Всеобщей исторіи искусства* [2]), Коллиньонъ въ *Исторіи греческой скульптуры* [3]), Винтеръ въ рѣчи, произнесенной въ Берлинскомъ Университетѣ 14 іюня 1894 года [4]).

Обыкновеннымъ аргументомъ, въ силу котораго выводятъ заключеніе о томъ, что „подчиненіе индивидуальнаго общему, отдѣльнаго явленія идеѣ въ V вѣкѣ было господствующимъ принципомъ не только въ искусствѣ, но и во всей жизни" [5]), служитъ мѣсто изъ Поэтики Аристотеля гл. 25: οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσί. Однако ссылка на это выраженіе Аристотеля имѣетъ мало научной убѣдительности. Для насъ гораздо важнѣе сужденіе знатока дѣла, проф. Магаффи, который категорически отрицаетъ справедливость мнѣнія, что Софоклъ представлялъ общечеловѣческіе типы, а Еврипидъ выводилъ реальныхъ людей. Вотъ его слова: „По свидѣтельству аристотелевой *Поэтики*, противоположность между обоими поэтами опредѣлялась Софокломъ слѣдующими знаменитыми словами.—„самъ онъ изображалъ людей, какими они должны бы быть, Еврипидъ же—какими они бываютъ въ дѣйствительности". Послѣ долголѣтняго изученія обоихъ поэтовъ, тщательнаго чтенія всѣхъ толкованій этихъ словъ и подтвержденій, приводимыхъ въ ихъ пользу критикою, я считаю долгомъ высказать мое положительное мнѣніе, что еслибъ даже Софоклъ и хотѣлъ сказать эти слова, они были бы все таки невѣрны. У него нѣтъ ни одного вида героизма, для котораго мы не нашли бы подходящей параллели у Еврипида; у Еврипида же нѣтъ такихъ человѣческихъ слабостей или низостей, которымъ не нашлось бы въ скудныхъ остаткахъ поэзіи Софокла соотвѣтствующихъ чертъ, и (я въ этомъ твердо убѣжденъ) ихъ оказалось бы еще болѣе, еслибъ мы обладали большимъ матеріаломъ для сравненія" [6]).

Стоящій параллельно съ этимъ пресловутый вопросъ о значеніи словъ Плинія (XXXIV, 65): (Lysippus) volgoque dicebat ab illis (veteribus) factos quales essent homines, a se quales viderentur esse, принадлежитъ къ числу тѣхъ вопросовъ, о которыхъ до сихъ поръ еще не установлено никакого твердаго историческаго сужденія. От-

---

[1]) Aesthetik. 1886, II Bd., стр. 358.

[2]) Kuhn, Allgemeine Kunst-Geschichte. 1892—3. Einleitung. S. LX.

[3]) Histoire de la Sculpture Grecque. T. I, Paris, 1892. P. 354.

[4]) Über die griechische Porträtkunst. Berlin 1894.

[5]) Petersen, Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873. S. 401.

[6]) Исторія классическаго періода греческой литературы (русск. перев.) I, стр. 289.

фридъ Мюллеръ [1]) находилъ, что слова „quales viderentur esse“ суть не что иное, какъ ошибочный переводъ греческихъ словъ „οἵους ἔοικεν εἶναι“, т. е. „quales esse convenit“ или „par est“. Съ Мюллеромъ несогласенъ Бруннъ [2]); по его мнѣнію, здѣсь нѣтъ никакой ошибки: Лизиппъ слѣдовалъ извѣстнымъ оптическимъ законамъ и, разумѣется, изображалъ людей „какъ они кажутся человѣческому глазу“. Съ Брунномъ въ свою очередь не соглашается Wustmann [3]), высказавшій догадку, что въ приведенномъ мѣстѣ Плинія рѣчь идетъ не о пропорціяхъ, а объ опредѣленныхъ законахъ перспективы, которые Лизиппъ прежде всего долженъ былъ установить, занимаясь преимущественно колоссальной скульптурой. Петерсенъ [4]) толкуетъ слова Плинія съ точки зрѣнія Платоновой эстетики; по его убѣжденію, ихъ слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что Лизиппъ, подобно Еврипиду, изображалъ дѣйствительныхъ людей, а древніе художники—людей такими, какими они были бы или должны бы быть, т. е., подобно Софоклу, идеализируя ихъ. Наконецъ, послѣдняя попытка рѣшенія этого вопроса принадлежитъ Кекуле [5]), который, не соглашаясь съ другими толкованіями, рѣшительно сталъ въ защиту О. Мюллера, отклоняясь отъ него во взглядѣ на сущность Лизипповскаго искусства вообще. Кекуле полагаетъ, что существуетъ несомнѣнная связь между Софокловымъ изреченіемъ и Лизипповымъ, что оба они однородны, не могли произойти независимо одно отъ другаго и что изреченіе у Аристотеля есть первообразъ, а у Плинія — подражаніе ему. „Не только второстепенные, но и великіе художники, говоритъ Кекуле, выражали иногда художественныя воззрѣнія въ видѣ философскихъ формулъ, которыя съ сущностью ихъ искусства ничего общаго не имѣли. Чтобы Лизиппъ свое пристрастіе къ стройнымъ фигурамъ какъ наставленіе для своихъ учениковъ могъ облечь въ такую странную форму, это также мало вѣроятно, какъ и то, чтобы онъ дѣйствительное или мнимое выраженіе Софокла примѣнялъ къ самому себѣ. Это есть формула ученаго по искусству, а не художника“ (стр. 45.).

Лично мы убѣждены въ томъ мнѣніи, что въ названномъ мѣстѣ Плинія дѣло идетъ не объ эстетическомъ вопросѣ, а о чисто те-

---

[1]) Kl. Schriften II, S. 381.

[2]) Gesch. d. griechisch. Künstler, I, стр. 264 сл.

[3]) Zu Plinius' Kunstgeschichte. S.—A. Стр. 7.

[4]) Die Kunst des Pheidias, S. 401.

[5]) Jahrbuch d. kais. arch. Inst. 1893, VIII, S. 39—51. Сообщеніе Кекуле въ Берлинск. Археолог. Обществѣ вызвало замѣчанія со стороны Диля, Калькманна, Конце и др. См. тамъ-же „Ach. Anzeiger“, p. 11.

хнической части, и что объясненіе, предложенное самимъ Кекуле нѣсколько лѣтъ назадъ [1]), есть наиболѣе удовлетворительное изъ всѣхъ [2]). Въ самомъ дѣлѣ, не трудно видѣть, что Лизиппъ относился къ искусству совершенно такъ же, какъ и Поликлетъ: оба они брали себѣ за образецъ живую дѣйствительность, какъ она есть, и старались передать ее во всей ея правдѣ и непосредственности. Но статуи Поликлета, если цѣнить его Дорифора, какъ произведеніе, которое должно отвѣчать требованіямъ новаго искусства, носятъ на себѣ всѣ признаки стариннаго стиля; формы ихъ въ высшей степени выразительны и энергичны и выполнены съ натуралистическою отчетливостью, но не особенно изящно, *широкими плоскостями*, безъ достаточно тонкой моделировки, нѣсколько жостко и сухо, такъ что зритель получаетъ чисто пластическое впечатлѣніе; онъ видитъ, что формы сняты съ натуры и что скульпторъ внимательно изучалъ живые образцы; но въ то же время въ умѣ его невольно складывается заключеніе, что это не болѣе, какъ окаменѣвшее воспоминаніе о человѣкѣ, какъ умно исполненная *статуя*, неподвижная, застывшая, и не моментальное состояніе тѣла, которое можетъ сейчасъ же измѣниться и перейти въ другое.

Въ Лизиппѣ впервые кульминирована виртуозность техники, которая съ тѣхъ поръ составляетъ отличительное свойство греческой пластики. Формы его Апоксіомена отличаются удивительнымъ богатствомъ, тонкостью и разнообразіемъ моделировки. „Онѣ дѣйствуютъ не просто какъ формы и плоскости: каждая точка имѣетъ здѣсь свое значеніе: линіи разбѣгаются, перекрещиваются, пересѣкаются; тонкая и опредѣленная пластика даетъ замѣтную и самостоятельную игру свѣта и тѣни, близкую дѣйствительному впечатлѣнію живописи“ (Кекуле). Само собою разумѣется, что Поликлетовская техника должна была казаться Лизиппу немного старомодной и примитивной, и, быть можетъ, въ своемъ изреченіи Лизиппъ хотѣлъ указать на различіе между механическимъ воспроизведеніемъ человѣческихъ формъ со стороны Поликлета и болѣе художественнымъ своимъ. Поликлетъ изображалъ людей вполнѣ правильно, согласно съ природой, но онъ не обращалъ должнаго вниманія на общее впечатлѣніе, оставлялъ въ статуѣ только тѣ линіи, которыя необходимы для *наглядной* переда-

[1]) Die Gruppe des Künstlers Menelaos. Leipzig. 1890, S. 34 f. См. туже характеристику Лизиппа въ *Griechenland* Бедеккера (на русск. яз. въ введеніи къ переводу Павзанія г. Янчевецкаго; стр. LXXXIV).

[2]) Съ этимъ соглашается и Conze въ Arch. Anzeiger къ Jahrb. d. kais. arch. Inst. 1893, стр. 12.

чи анатомическаго строенія человѣческаго тѣла. Поликлетъ хотѣлъ показать „qualеs essent homines“, каково анатомическое строеніе ихъ тѣла. Лизиппъ же, поставивъ себѣ цѣлью искусства художественное впечатлѣніе, которое природа непосредственно производитъ на зрителя, отвергаетъ наглядную, но угловатую передачу отдѣльныхъ формъ человѣческаго тѣла и придаетъ жизненность фигурамъ посредствомъ тысячи движущихся и волнующихся линій, разсчитывая на то, что на извѣстномъ разстояніи линіи и точки сольются вмѣстѣ, и получится та сложная игра свѣта и тѣни, которую изощренный глазъ художника видитъ въ природѣ. A veteribus factos quales essent homines, a se quales *viderentur* esse. Дорифоръ—это превосходно исполненная студія, модель, а Апоксіоменъ—вполнѣ законченное художественное твореніе. Отсюда понятно, что Дорифоръ гораздо скорѣе можетъ служить пособіемъ для обученія рисованію, чѣмъ Апоксіоменъ, понятно также, почему Лизиппъ назвалъ Дорифора своимъ учителемъ.

Такимъ только образомъ, по нашему мнѣнію, можетъ быть рѣшенъ вопросъ о значеніи словъ Лизиппа. Во всякомъ случаѣ, вопросъ этотъ слишкомъ спорный для того, чтобы можно было на основаніи его дѣлать какіе либо надежные выводы.

Позднѣйшія упоминанія [1]), основанныя на апріорныхъ философскихъ теоріяхъ, и совершенно легендарныя извѣстія, какъ напримѣръ сказка о Зевксисѣ [2]) или разсказъ Діодора о статуѣ Аполлона Пиѳійскаго, исполненной Ѳеодоромъ и Телекломъ для Самоса [3]), разумѣется, въ свою очередь ни на шагъ не подвигаютъ разрѣшенія вопроса объ идеалѣ въ смыслѣ желательномъ для его защитниковъ.

Кромѣ литературыхъ указаній, для нагляднаго уясненіи этого вопроса слѣдуетъ назвать аргументы болѣе реальнаго характера, а именно памятники.

Большой интересъ въ этомъ отношеніи прежде всего представляетъ изображеніе Аполлона на одной изъ мелосскихъ амфоръ [4]). Несмотря на удивительную простоту художественныхъ средствъ, исполненіе головы (рис. 1) и всей фигуры Апполона показываетъ, что живописецъ имѣлъ передъ собою живую натуру, что онъ исполнилъ свою работу, имѣя передъ глазами модель живаго человѣка. Выбритыя въ верхней части щеки, отсутствіе усовъ, большой носъ, низкій

---

[1]) Какъ напр. Cic. Orat. 2, 9.
[2]) Cic. De invent. II, 1, 1, S. Q. 1668.
[3]) Diod. I, 98.
[4]) Conze, melische Thongefässe Taf. IV.

лобъ, впалая грудь, худощавость фигуры, все это—портретныя черты натурщика. Индивидуальныя или реальныя особенности настолько рѣзко выступаютъ въ этомъ изображеніи, что говорить здѣсь объ общемъ или идеальномъ типѣ рѣшительно невозможно. Это не больше, какъ портретная фигура, взятая прямо изъ живой народной среды, имѣющая свою особенную физіономію и дышащая жизнью [1]).

Рядъ важныхъ открытій на аѳинскомъ Акрополѣ внесъ новый научный фактъ въ область изученія греческаго искусства: онъ показалъ, что въ самыхъ первыхъ опытахъ греческой пластики выражается уже сильное стремленіе къ реальной правдѣ, къ изученію и воспроизведенію природы. Проф. В. К. Мальмбергъ [2]) весьма удачно назвалъ эти статуи произведеніями *античныхъ прерафаэлитовъ*. Въ самомъ дѣлѣ, у этихъ первобытныхъ греческихъ мастеровъ съ ясностью можно увидѣть идеалъ истиннаго искусства, искренность настроенія, наивное и непосредственное отношеніе къ природѣ, которую они воспроизводили такъ, какъ ее видѣли и чувствовали, основывая каждый ударъ рѣзца на непосредственномъ впечатлѣніи. Что значитъ самая совершенная техника, занятая подражаніемъ разъ навсегда установленнымъ образцамъ, если въ картинѣ или статуѣ нѣтъ искренности, настроенія и близости природы! Антеноръ, этотъ лучшій изъ предшественниковъ Мирона и Фидія, и его товарищи не знали ни Платона, ни Аристотеля, никакихъ другихъ авторитетовъ, кромѣ природы и внутренняго голоса души; они обладали неопытностью въ техникѣ, а между тѣмъ во всей исторіи греческаго искусства едвали найдутся болѣе прекрасныя произведенія, чѣмъ женскія статуи Акрополя съ ихъ миловидной нѣжностью и наивно-кокетливой граціей.



Рис. 1—Голова Аполлона на мелосской амфорѣ.

Въ доказательство правильности нашего взгляда, мы приведемъ относящіяся къ тому же предмету соображенія ученаго, котораго никакъ нельзя упрекнуть въ излишнемъ скептицизмѣ по отношенію къ пресловутой теоріи родоваго идеала. Вотъ что говоритъ Винтеръ въ своей рѣчи, произнесенной въ Берлинскомъ Университетѣ 14 іюня

[1]) Индивидуальный характеръ этого изображенія отмѣчаетъ также Дюмонъ, Les Céramiques de la Grèce proрre, I, p. 216.

[2]) Успѣхи современной археологіи. Актовая рѣчь, произнесенная 12 дек. 1895 г. Юрьевъ, 1896, стр. 8.

1894 года [1]): „Только теперь, со времени раскопокъ на аѳинскомъ Акрополѣ, мы дѣйствительно узнали искусство шестаго столѣтія и спеціально культуру Пизистратова времени. Но чѣмъ больше мы вникаемъ въ ея пониманіе, тѣмъ яснѣе выступаетъ передъ нами сильно развитая индивидуальность личностей, которая нигдѣ не могла имѣть болѣе благопріятной почвы для своего развитія, какъ при дворахъ тиранновъ, подобно тому, какъ былъ данъ жизнью самый сильный и рѣшительный толчекъ развитію безграничной субъективности при итальянскихъ небольшихъ княжескихъ дворахъ кватроченто. Не только въ лицѣ умственныхъ корифеевъ, какъ Анакреонъ и Симонидъ, встрѣчаются намъ своеобразно развитыя личности. Въ обыкновенномъ человѣкѣ, какъ Мильтіадъ старшій, отпечатывается сильная индивидуальность. Это есть именно время, когда культъ личности далъ свои цвѣты, которыми совершенно наполнены пѣсни поэтовъ и картины вазовыхъ живописцевъ съ надписями любимцевъ; когда даже въ кругу вазовыхъ живописцевъ выступаютъ столь индивидуальные образы, какъ образъ Евфронія. Это есть время, въ которое больше чѣмъ когда либо былъ распространенъ обычай одарять божество статуей собственной особы; этотъ обычай, касавшійся даже женщинъ, былъ воспитанъ при дворахъ тиранновъ.

„Свидѣтелями этого обычая и служатъ статуи, которыя вновь открыты на аѳинскомъ Акрополѣ въ пожарномъ мусорѣ, происшедшемъ отъ персидскаго разоренія, и теперь наполняютъ цѣлый музей. Это—статуи мужчинъ и женщинъ. Между мужскими нѣтъ ни одной, которая бы позволяла признать скорѣе бога или что-нибудь иное, чѣмъ человѣческое существо. Судя по изображенію, онѣ не могутъ быть ничѣмъ инымъ, какъ фигурами опредѣленныхъ личностей, именно тѣхъ особъ, которыя принесли божеству самое посвященіе [2]). Портретными статуями слѣдуетъ также признать и женскія фигуры, за исключеніемъ тѣхъ немногихъ, которыя прибавленіемъ аттрибутовъ характеризованы какъ богини. Мы узнаемъ въ нихъ дочерей изъ домовъ аѳинской знати. Что онѣ вообще изображаютъ не коръ, не идеальную почетную свиту дѣвственной богини города (Michaelis, Altattische Kunst S. 23. f.), а опредѣленныя персоны, это доказываютъ аналогія мужскихъ статуй и совершенно лично образованныя черты ихъ лицъ.

---

[1]) Über die griech. Porträtkunst S. 6 и сл.

[2]) Винтеръ ошибочно считаетъ эти статуи *портретными*. Относительно этого мы позволимъ себѣ быть другаго мнѣнія, о чемъ нами будетъ изложено ниже.

„Типическимъ во всѣхъ этихъ фигурахъ является, пожалуй, только ихъ вынужденная торжественность. Уже въ одеждѣ нѣтъ никакого однообразія. Напротивъ, различіе по матеріалу и по покрою можетъ довольно точно соотвѣтствовать перемѣнѣ, которая въ обыкновенной жизни обнаруживалась въ одеждѣ отдѣльныхъ лицъ, смотря по модѣ и личной привычкѣ. Также свободной отъ всего типическаго является обработка головъ, изъ которыхъ ни одна ни походитъ на другую, но каждая имѣетъ свою столь опредѣленную индивидуальную печать, что при видѣ ихъ длиннаго ряда, подъ впечатлѣніемъ такой полноты жизни, чувствуешь себя почти растроганнымъ.

„Въ архаическомъ искусствѣ, какъ и въ каждомъ періодѣ, были значительные и незначительные художники, и добрая часть того, что сохранилось намъ изъ этого времени, выпадаетъ на дѣятельность незначительныхъ. Имъ могла менѣе хорошо удаваться передача непосредственной жизни, и такимъ образомъ можетъ случиться, что многія архаическія произведенія являются типическими только потому, что они неуклюжія. Но сужденіе о характерѣ искусства должно руководиться не слабыми, но сильными исполненіями. Что до статуй Акрополя, то уже мѣсто ихъ постановки, аѳинская цитадель, ручается за то, что онѣ по крайней мѣрѣ большею частью, принадлежатъ къ самому лучшему, что создало то время: любое произведеніе изъ этого ряда стоитъ выше, чѣмъ какая-нибудь гробничная стела. И если мы продолжимъ обзоръ по болѣе превосходнымъ экземплярамъ, которые сохранились изъ архаическаго искусства, то найдемъ въ нихъ только подтвержденіе того, о чемъ научаютъ насъ статуи Акрополя.

„Берлинскій музей владѣетъ въ мраморной бородатой головѣ изъ прежняго собранія Сабурова произведеніемъ, которое по художественнымъ достоинствамъ, можетъ быть, еще оставляетъ за собой всѣ найденныя на Акрополѣ статуи. Если это не самая значительная изъ сохранившихся скульптуръ архаическаго искусства вообще, то навѣрное самое значительное произведеніе древне-аттическаго искусства, къ которому его можно опредѣленно отнести по причинѣ ясно замѣтнаго, при всемъ превосходствѣ исполненія, близкаго стилистическаго сродства съ Мосхофоромъ (Kalbträger). Изображенный здѣсь мужчина представленъ въ самыхъ лучшихъ годахъ. Онъ носитъ коротко подрѣзанные волосы и бороду вопреки тогдашней модѣ. Не только по этой прическѣ, по презрѣнію къ туалетному искусству, въ которомъ мужчины того времени соперничали съ женщинами, видно, что онъ не принадлежалъ къ людямъ, которыя сходились при дворѣ тиранновъ. Его черты говорятъ о жаждѣ дѣятельности и энергіи.

Невольно думается объ одномъ изъ тѣхъ сильныхъ предводителей войскъ, которые въ своихъ смѣлыхъ походахъ завоевали аѳинскому государству оборонительную область на сѣверѣ.

„Навѣрное, художникъ хорошо зналъ особу, которую онъ изобразилъ въ этомъ портретѣ. Различныя особенности, какъ неправильная линія волосъ и очень индивидуальное образованіе ушей, указываютъ на то, что онъ имѣлъ намѣреніе дать вѣрный снимокъ съ натуры даже въ отдѣльностяхъ формъ. Но онъ не считалъ своей задачей утомительную передачу всѣхъ незначительныхъ деталей, которыя для впечатлѣнія сходства не имѣютъ рѣшающаго значенія, и скорѣе даже препятствуютъ, чѣмъ помогаютъ ему. Онъ обратилъ все свое вниманіе на существенное, и въ томъ, что онъ ограничился лишь главнымъ, которое представляетъ кратчайшій и вѣрнѣйшій путь къ цѣли, сказывается его величіе. Въ этомъ отношеніи, а равно и въ высшей обработкѣ формы, которая точно также далека отъ мелочной и детальной обстоятельности, Сабуровская голова между всѣми другими архаическими произведеніями едва ли имѣетъ себѣ что-либо подобное. Это—преимущества, которыя основываются на субъективной способности художника. Но въ непосредственной передачѣ индивидуальной жизни она обнаруживаетъ свойство, которое раздѣляетъ съ прочими произведеніями своего времени; это свойство является общимъ для всѣхъ и до такой степени проходитъ чрезъ все архаическое искусство, что даже тѣ изображенія, въ которыхъ представляются не человѣческія существа, производятъ на насъ впечатлѣніе почти портретныхъ произведеній. Въ древнемъ искусствѣ можно узнать боговъ больше по ихъ аттрибутамъ, чѣмъ по формамъ. Нельзя сказать съ увѣренностью о такъ называемомъ Аполлонѣ Тенейскомъ, дѣйствительно ли онъ представляетъ Аполлона; точно также три головы, которыя сидятъ на туловищѣ змѣеногаго Тифона изъ Акрополя, до такой степени индивидуальны, что можно подумать, будто три аѳинскихъ гражданина служили для этого моделью.

„Наивному искусству естественно придерживаться видимаго, тѣлеснаго, и сильнымъ чувствомъ постигать дѣйствительность и вѣрно ее передавать. Всѣ успѣхи, которые дѣлаются во времена наивнаго творчества искусства, это—успѣхи зрѣнія, а не размышленія. Но обобщеніе образа въ типъ есть дѣло не глаза, а разума“.

По мнѣнію Винтера, вѣра въ абсолютно обязательный для всѣхъ общій идеалъ рождается въ греческомъ искусствѣ не ранѣе первыхъ началъ философской эстетики. Только Сократъ предложилъ вопросъ о сущности прекраснаго.

Я не безъ опредѣленной цѣли привелъ эти интересныя и глу-

боко содержательныя разъясненія Винтера. Стараясь доказать, что эпоха Пизистрата есть эпоха развитія личности и *индивидуализма* по преимуществу какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ, Винтеръ, написавшій свою рѣчь въ то самое время, когда была написана и моя статья „О значеніи термина жанръ“, напечатанная въ Кіев. Ун. Изв. въ началѣ 1895 года, уже сдѣлалъ большой шагъ на встрѣчу тому положенію, которое я тогда высказалъ и которое хочу теперь доказать, а именно, что греческіе художники никогда не проникались условными академическими доктринами и что ихъ идеалы были основаны на здоровомъ реализмѣ, на непосредственномъ изученіи природы. Заявленіе Винтера получаетъ свое полное освѣщеніе лишь тогда, когда читатель узнаетъ, что нѣсколько ранѣе Винтеръ утверждалъ о существованіи въ греческомъ искусствѣ около 500 года двухъ пропорцій головъ, a) аттической и b) олимпійской [1]). На этотъ разъ Винтеръ изображаетъ аттическое искусство VI ст. такимъ, какимъ оно было въ дѣйствительности, и помогаетъ намъ сбросить предразсудокъ.

Я не могу, поэтому, не выразить своего удивленія по поводу того обстоятельства, что А. А. Павловскій, авторъ новѣйшаго изслѣдованія о скульптурѣ въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, доселѣ, послѣ статьи Винтера о портретѣ, принимаетъ за нѣчто дѣйствительное и достовѣрное теорію, допускающую существованіе въ Аттикѣ во второй половинѣ VI вѣка *двухъ типовъ головъ*, изъ которыхъ одинъ ведетъ свое начало изъ Финикіи, „не безъ египетскаго вліянія“, а другой „примыкаетъ къ ассирійскимъ образцамъ“ [2]). Подобный взглядъ, высказанный Мильхгеферомъ [3]), Ланге [4]) и Фуртвэнглеромъ [5]) и представляющій въ сущности разновидность теоріи Грефа, основанъ на самобытной фантазіи и не можетъ пользоваться ни малѣйшимъ кредитомъ. Въ самомъ дѣлѣ, то, что ученые въ данномъ случаѣ называютъ *типомъ*, въ дѣйствительности есть извѣстный способъ видѣть и мыслить. Поясним аналогичными примѣрами, взятыми изъ области живописи. Не трудно изложить, какъ уве-

---

[1]) Bonner Studien S. 149 f. Это же мнѣніе принялъ и Грефъ въ Athen. Mitth. XV, 1890, S. 13 ff. Съ Винтеромъ не согласенъ Фуртвэнглеръ (50-е Programm zum Winckelmannsfeste, 1890, S. 144), доказывая, что основаній, приводимыхъ Винтеромъ, далеко не достаточно для подтвержденія его гипотезы, такъ какъ многія изъ олимпійскихъ скульптуръ представляютъ пропорціи, которыя Винтеръ считаетъ за аттическія.

[2]) Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ. С.-Петербургъ 1896, стр. 118—157.

[3]) Athen. Mitth. IV, 1879, p. 74—77.

[4]) Ath. Mitth. VII, 1882, p. 199—200.

[5]) Sammlung Sabouroff. I, Einleitung, S. 4 f.

личивалось чувство красокъ въ различные періоды всеобщей исторіи искусства. Сколько ступеней прогресса можно констатировать въ этомъ отношеніи отъ Полигнота до Эдуарда Манэ, главы импрессіонизма. Особенно живопись XIX вѣка сдѣлала огромный шагъ впередъ въ изученіи свѣта, въ открытіи закона относительно цѣнности тоновъ. Благодаря импрессіонистамъ, нашъ глазъ видитъ теперь такія вещи, которыхъ наши отцы еще не замѣчали.

То, что для живописцевъ краски, для скульпторовъ—формы. Если аттическій скульпторъ VI вѣка изображаетъ выпуклые глаза, имѣющіе миндалевидную форму и иногда поставленные нѣсколько по китайски, губы, переданныя въ общемъ, безъ деталей, причемъ углы рта подняты вверхъ, что придаетъ лицу улыбающійся видъ, выдающіяся скулы, завитки бороды и волосъ, съ черезчуръ искусственною правильностью, и т. д., то это не болѣе какъ наивный способъ видѣть и воспроизводить природу. Однако скульпторъ вѣритъ, что природа именно такова, какою онъ ее изображаетъ (какъ въ XVII или XVIII в. великіе мастера пейзажа вѣрили въ то, что они получали на своихъ картинахъ солнце посредствомъ контраста между свѣтомъ и тѣнью, а на самомъ дѣлѣ не давали ни его блеска, ни его теплоты). Вѣрятъ въ это и его современники и, можетъ быть, менѣе талантливые товарищи, потому что человѣческій глазъ также, какъ и умъ, имѣетъ свои привычки; онъ привыкаетъ видѣть природу такою, какъ она изображается обыкновенно на картинахъ или въ статуяхъ. Но вотъ является скульпторъ, болѣе самостоятельный въ своихъ воззрѣніяхъ, открываетъ въ природѣ особенности еще не замѣченныя его предшественникомъ и дѣлаетъ шагъ дальше въ развитіи формы. Слѣдуетъ, напримѣръ, сравнить мужскую голову Луврскаго музея, зало Кларакъ, шкафъ G [1]), или голову изъ Элевзина, Націон. муз. № 61 [2]), съ головой мальчика Акроп. муз. № 698 [3]) или съ головой юноши Акроп. муз. № 689 [4]), чтобы видѣть большую разницу въ техникѣ, въ чувствѣ формы, въ пониманіи природы.

Какъ мнѣ кажется, большая ошибка со стороны ученыхъ состоитъ въ томъ, что они смѣшиваютъ простые вопросы техники съ вопросами эстетическими. Отсюда происходитъ то, что Калькманнъ въ своемъ новѣйшемъ сочиненіи: Die Proportionen des Gesichts in

---

[1]) Gazette arch., 1887, pp. 88—93, pl. 11, А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, рис. 29.

[2]) Павловскій, о. l. рис. 31.

[3]) Ibid. рис, 42.

[4]) Overbeck, Plastik [4] I, Fig. 49, Collignon, Hist. de la sculpt. gr., fig. 184, Павловскій, о. l. рис. 43.

der griechischen Kunst [1]), даетъ цѣлый рядъ таблицъ, гдѣ циркулемъ измѣренъ всякій новый шагъ въ дѣлѣ техники. Какое значеніе могутъ имѣть подобныя вычисленія, для меня совершенно неясно.

Въ доказательство того, что греческіе художники всегда работали съ натуры и вѣрно подражали ей, слѣдуетъ назвать скульптуры Олимпійскихъ фронтоновъ, гдѣ реальный принципъ греческаго искусства сказывается особенно замѣтно. Касаясь этихъ памятниковъ, я могу только съ сочувствіемъ повторить то, что говоритъ о нихъ Пьеръ Пари [2]): „Заслуживаетъ вниманія одна, чрезвычайно характеристическая черта: реализмъ нѣкоторыхъ позъ и, въ особенности, нѣкоторыхъ лицъ. Напримѣръ, старикъ, сидящій на землѣ, позади коней Эномая, опирается на землю лѣвою рукою, а правою рукою подпираетъ свою, наклоненную на-бокъ, голову,—словомъ, представленъ въ болѣе чѣмъ заурядной, почти въ тривіальной позѣ, но схваченной, какъ говорится, съ натуры и столь же вѣрно воспроизведенной, какъ и подмѣченной; что касается до его головы, то это портретъ, передающій, очевидно, черты стараго, лысаго, покрытаго морщинами раба, съ нечесанною бородою и длинными волосами, съ тупоумнымъ лицомъ, выражающимъ рабскую приниженность. Точно также молодой лапитъ на западномъ фронтонѣ, надѣленный низкимъ лбомъ, узкими, угрюмыми глазами, массивнымъ носомъ, толстыми губами, и жесткими волосами, широкой и короткой шеей, грубо приставленной къ объемистому туловищу,—производитъ впечатлѣніе сильнаго животнаго“ (см. рис. 2 и 3).



Рис. 2—Голова старика (изъ Олимпіи).

Мы выскажемъ, далѣе, возможно кратко свои соображенія о вазовыхъ картинахъ архаическаго періода. При этомъ не слѣдуетъ забывать, что гончары, собственно говоря, не живописцы, а рисовальщики, они полагали, что главное—это контуръ, рисунокъ, что все остальное излишнее, что безъ красокъ можно обойтись. Но даже

[1]) 53 Winckelmannsfest—Programm. 1893.

[2]) Pierre Paris, La sculpture antique. Paris, p. 230 сл. (Bibliothéque de l'enseignement des beaux-arts).

въ этихъ узкихъ рамкахъ они достигли возможнаго совершенства. Хотя издѣлія ихъ на самомъ дѣлѣ—рыночный товаръ, который долженъ былъ бы производиться совершенно шаблонно для „рынка", однако нельзя сказать, чтобы въ этихъ картинахъ отсутствовалъ элементъ индивидуальности. Назовемъ сцены палестры, любимую тему гончаровъ первой половины V вѣка. Между ними наибольшаго вниманія заслуживаютъ произведенія Дуриса. Было бы заблужденіемъ представлять себѣ, что Дурисъ и его товарищи описываютъ сцены палестры такъ, какъ онѣ всегда и вообще происходятъ, то есть выбирая наиболѣе характерные, неизмѣнные, „идеальные" признаки.

Напротивъ, нужно удивляться тому, до какой степени вазовые живописцы любятъ отдаваться свободной импровизаціи, постоянно вводить случайно выхваченные изъ жизни мотивы. На одной чашѣ Берлинскаго музея [1]) Дурисъ вмѣсто того, чтобы представить идеальную сцену обыкновеннаго кулачнаго боя юношей, рисуетъ бойцовъ въ тотъ моментъ, когда тѣ, разгоряченные боемъ, забываютъ всякія правила палестры; удары безпорядочно наносятся съ обѣихъ сторонъ, кровь течетъ изъ носа, длинный потокъ крови заливаетъ грудь одного изъ бойцовъ; это неприличіе молодыхъ людей замѣчаетъ надзиратель, который и спѣшитъ водворить нарушенный порядокъ при помощи своего хлыста.



Рис. 8.—Голова лапита (изъ Олимпіи).

По этому одному примѣру мы можемъ заключить, какъ воспріимчивы къ природѣ были греческіе гончары V вѣка. Картины подобнаго рода—это памятники реалистическаго искусства, берущаго натуру и старающагося воспроизвести ее цѣликомъ, даже съ ея недостатками.

Посмотримъ теперь на тѣ картины Дуриса, гдѣ изображены ристанія на колесницахъ. Уже чернофигурныя вазы показываютъ, что живописцы благодаря своей наблюдательности съумѣли внести разнообразіе въ этотъ простой и даже нѣсколько бѣдный сюжетъ и что ихъ занимаютъ не столько *общія* дѣйствія и состоянія, сколько именно *особенные* случаи и положенія. Такъ напр., на одной карти-

---

[1]) Arch. Zeit. 1883 Taf. 2 B, Klein, Vas. mit Meistersign. ² S. 153, 6, Furtwängler, Vasensamml. in Antiquarium, № 2284. Ср. также Arch. Zeit. 1883 Taf. 2 A.

нѣ [1]) вмѣстѣ съ колесницами скачетъ оторвавшаяся лошадь, указывая на катастрофу, случившуюся съ однимъ изъ наѣздниковъ; на другой картинѣ [2]) прибавлена собака, бѣгущая у ногъ лошадей. Въ картинахъ Дуриса [3]) развертывается его натурализмъ во всемъ своемъ блескѣ. Основа изображенія остается прежней, но частности измѣняются подъ вліяніемъ изученія природы. Въ одну картину Дурисъ вводитъ эпизодъ, прямо выхваченный изъ жизни: несчастный случай паденія одного изъ возницъ; на фрагментѣ другой картины зрителя привлекаетъ правдой своего движенія увлеченный бѣшеннымъ бѣгомъ возница, разсѣкающій воздухъ своимъ бичемъ, которымъ онъ усердно погоняетъ лошадей. Въ изображеніи животныхъ живописецъ стремится къ свободнымъ и разнообразнымъ формамъ. Вообще все полно жизни и движенія: кажется, будто слышишь хлопаніе бичей, крики возницъ, фырканіе разгоряченныхъ коней и шуршаніе колесъ по мягкому песку, подобное шуршанію крыльевъ.

Рѣзко выраженный индивидуальный характеръ лица замѣчается въ картинахъ Евфронія. Прежде всего, это—голова бородатаго мужчины на чашѣ Британскаго музея [4]). Въ работѣ этой головы видно рѣшительное стремленіе къ характерности. Суровыя черты лица, высокій съ выпуклостями перерѣзанный морщиной лобъ, тупой короткій носъ и порѣдѣвшіе вьющіеся волосы придаютъ головѣ большую выразительность и много жизни. Удачно затѣмъ передана индивидуальность въ воспроизведеніи головъ и тѣла на луврской вазѣ Евфронія, представляющей школьниковъ, которые изображаютъ музыкальный агонъ [5]).

Болѣе всего, какъ мнѣ кажется, стремленіе живописцевъ рѣзко и опредѣленно выразить индивидуальный характеръ каждаго лица замѣчается въ сценахъ изъ простой народной жизни рыбаковъ, сапожниковъ, кузнецовъ и всякаго рода ремесленниковъ. Какъ извѣстно, ремесла въ Аѳинахъ считались занятіемъ недостойнымъ полноправнаго гражданина и въ большинствѣ случаевъ были предоставлены метекамъ и рабамъ [6]). Физіономіи здѣсь, слѣдовательно, были болѣе

---

[1]) Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, Taf. CCLXVII, Panofka, Bilder antik. Lebens, Taf. III, 10.

[2]) Gerhard, Aus. Vas. Taf. 252, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 1903.

[3]) Arch. Zeit 1883 Taf. I A и B.

[4]) Wiener Vorlegebl. Ser. V, Taf. 7, Klein, Euphronios[2], рис. на стр. 98.

[5]) Wiener Vorlegebl. Ser. V, Taf. 4, Klein, Euphronios[2] S. 119.

[6]) Blümner, Die griech. Privataltertümer въ K. F. Hermann's Lehrbuch d. griech Antiquitäten, IV B. S. 397 f.

характерны, чѣмъ среди остальнаго аѳинскаго населенія, и хотя изъ вазовыхъ картинъ, вращающихся въ кругу индустріальной жизни, мы можемъ указать только весьма немногія, однако и въ этихъ картинахъ видно движеніе живописцевъ къ натурализму и портретному сходству въ изображеніи фигуръ. Такъ напримѣръ, совершенно вульгарнымъ характеромъ отличаются черты лица литейщика, сидящаго на скамьѣ и полирующаго ногу статуи „побѣдителя", на Берлинской чашѣ, которая въ техникѣ обличаетъ руку Брига [1]). Въ этой фигурѣ нельзя не узнать варвара. Вогнутый на переносьѣ носъ, выпуклый лобъ, толстыя губы, жидкая борода и плутовскіе глаза, все это показываетъ, что мы имѣемъ дѣло съ портретомъ мужчины изъ простонародья и что живописецъ не только не стремился къ „идеалу", но даже не искалъ красивыхъ фигуръ для копированія.

Туже точность въ обозначеніи индивидуальныхъ особенностей мы видимъ въ курчавой головѣ мальчика-подмастерья въ картинѣ, изображающей „башмачную мастерскую" [2]), и въ плѣшивой головѣ старика-хозяина на картинѣ, изображающей работу гончаровъ [3]). Съ большою рѣзкостью выступаетъ индивидуальный характеръ въ фигурѣ сапожника на краснофигурной чашѣ Британскаго музея, срисованной и описанной Яномъ Ber. d. S. G. d. W. 1867 Taf. IV, 5, S. 101, и Блюмнеромъ TdG. I, Fig. 31, S. 282. Это—мастерски исполненная картина, воспроизводящая съ большимъ талантомъ цѣликомъ взятую изъ дѣйствительности сгорбленную фигуру стараго сапожника.

Наконецъ, насколько велико было стремленіе вазовыхъ живописцевъ къ реализму, показываютъ тѣ эпизоды будничной жизни, въ которыхъ живописцы выводятъ на сцену животные инстинкты человѣческой природы; напр. Wiener Vorlegebl. Ser. VIII Taf. 5, Furtwängler, Vasensamml im Antiquarium, №№ 2309, 2269, 2414, и многія другія картины. Подобныя состоянія даже голландскіе мастера исключали изъ круга своихъ сюжетовъ какъ явленія слишкомъ грубыя.

Проанализируемъ теперь нѣсколько примѣровъ, взятыхъ нами изъ пластики. Мы прилагáемъ на табл. I изображенія слѣдующихъ памятниковъ:

---

1) Gerhard, Trinsch. u. Gef. Taf. XII, XIII, Panofka, Bild. ant. Leb. Taf. VIII, 5, Vasensamml im Antiquarium, 2294.

2) Mon d. Inst. XI tav. 29, 1, Baumeister Denkm. Abb. 1649.

3) Jahn, Ber. d. S. G. d. W. 1854 Taf. I, 1, Blümner, TdG. II, Fig. 8, Baumeister Denkm. Abb. 1885.

A) бронзовая голова мальчика въ Мюнхенѣ, Arch. Zeit. 1883, Taf. 14, 3.

B) голова мальчика, вынимающаго занозу, въ Palazzo dei Conservatori въ Римѣ, Arch. Zeit. 1883, Taf. 14, 1, S. 230 ff. (Kekulé).

C) голова Гермеса Праксителя, Die Funde von Olympia Taf. XVIII.

D) бронзовая головая олимпіоника, найденная въ Олимпіи, Die Funde von Olympia Taf. XXIII.

Невозможно отрицать присутствія индивидуальныхъ особенностей въ каждой изъ головъ A, B, C, D. Разумѣется, если думать, что художникъ долженъ тщательно и рабски воспроизводить каждую морщинку, каждый волосокъ, чуть не всѣ поры и клѣточки кожи, то этотъ строгій, неумолимый педантизмъ былъ чуждъ греческому искусству. Но съ другой стороны, мы не можемъ утверждать, что люди, которыхъ предлагаютъ намъ греческія скульптуры, не принадлежатъ ни къ какому времени, что они могли жить и вчера, и 2400 лѣтъ назадъ, что въ дѣйствительности не существовало молодыхъ людей съ такимъ стройнымъ ростомъ и красивыми формами, какъ тѣ, которые изображены на нашей таблицѣ, что человѣческая жизнь, предлагаемая греческими статуями, это—жизнь вѣчная, неизмѣняемая, райская, и что греческіе художники для того, чтобы достигнуть такого трансцедентальнаго дѣйствія, обобщали индивидуальное, смягчали то, что даетъ намъ природа въ отдѣльныхъ индивидуумахъ, упрощали формы, устраняли мелкія подробности,—утверждать это рѣшительно нѣтъ достаточныхъ основаній. Напротивъ, передъ нами головы юныхъ, живыхъ представителей греческой молодежи, переданныя съ вѣрностью натурѣ, то съ огрубѣвшими, нѣсколько даже вульгарными формами, какъ въ Мюнхенской головѣ мальчика, то съ тонкими и болѣе изнѣженными, какъ у *Spinario* [1]). Особенно выдѣляется своимъ индивидуальнымъ характеромъ голова Гермеса Праксителя. „Короткій и выпуклый лобъ, носъ, моделированный кругло и жирно, широкій при своемъ началѣ, немного сжатый въ рединѣ и утончающійся въ небольшимъ ноздрямъ красиваго очертанія; удаленные другъ отъ друга глаза, большіе и миндалевидные, мало выступающіе изъ глубокихъ орбитъ; маленькій ротъ съ тонкими, полуоткрытыми, приподнятыми въ своихъ углахъ, сдержанно-улыбающимися губами; худощавый подбородокъ, раздвоенный въ рединѣ ямочкой; волосы, лежащіе на головѣ массою короткихъ, но густыхъ завитковъ",—всѣ

---

[1]) Однако, по мнѣнію Кекуле (Arch. Zeit. 1883, S. 247), мюнхенская голова есть только дальнѣйшее развитіе типа головы Капитолійской бронзы. Но такъ можно доказать все что угодно. Я нахожу положительно неправдоподобнымъ такое мнѣніе.

эти черты образуютъ очень оригинальное лицо, въ которомъ натура вовсе не является пріукрашенной. Голова Гермеса Праксителя нисколько не напоминаетъ намъ того условнаго типа, который выработался въ римское время, когда искусство проявляло уже всѣ признаки вырожденія, когда оно ограничивалось однимъ собираніемъ элементовъ въ массѣ созданій прежнихъ вѣковъ,—созданій, полныхъ жизненности и правды,—и поэтому „идеализмъ" его былъ старчески слабъ и осужденъ на смерть. Эстетика требовала, чтобы художникъ рабски придерживался высокихъ образцовъ прежняго времени. По ея ученію, пластика имѣла одну задачу—поставлять копіи съ знаменитыхъ оригиналовъ, одну цѣль—подражать статуямъ, которыя были признаны совершенными. Путемъ подражанія и постепеннаго отдаленія отъ греческихъ оригиналовъ выработался тотъ условный типъ, безличный, холодный, какъ клишé, образцомъ котораго могутъ служить Аполлонъ Бельведерскій, Аресъ изъ Villa Ludovisi въ Римѣ, Гера Farnese, Юнона въ Museo Nazionale въ Неаполѣ, колоссальная мраморная статуя богини Roma въ Луврѣ и мн. др. [1]).

Къ сожалѣнію, мы обладаемъ слишкомъ ограниченнымъ числомъ подлинныхъ греческихъ памятниковъ. Дошедшія же до насъ копіи малодостовѣрны, и опираться на нихъ въ рѣшеніи столь серьезнаго вопроса весьма рискованно. Очень многія изъ уцѣлѣвшихъ статуй времени діадоховъ и слѣдовавшей за нимъ эпохи исполнены лишь подъ впечатлѣніемъ древнихъ греческихъ оригиналовъ, какъ доказываетъ существованіе нѣсколькихъ различныхъ копій съ одного и того же оригинала. Но кромѣ того, всякое повтореніе, хотя бы вѣрность оригиналу простиралась въ немъ и очень далеко, обязательно утратитъ часть индивидуальныхъ особенностей природы, существующихъ въ оригиналѣ. Никакая копія не можетъ замѣнить оригинала. Это тѣмъ болѣе справедливо, что копіи обыкновенно принадлежатъ художникамъ, не обладающимъ достаточнымъ талантомъ для того, чтобы самимъ безошибочно воспроизводить природу.

Однако даже недостатокъ подлинныхъ произведеній не можетъ скрыть того факта, что идеалы греческихъ скульпторовъ V вѣка были основаны на здоровомъ реализмѣ. Замѣчательны естественность и жизненная правда, съ которыми Миронъ создавалъ свои произведенія. Это качество сильнаго реалиста замѣчали въ немъ уже нѣкоторые древніе поэты. Множество дошедшихъ до насъ эпиграммъ прославля-

---

[1]) Наиболѣе изящное воспроизведеніе Геры Farnese и бюста Аполона Бельведерскаго см. у Брунна, Griechische Götterideale. München 1893. Taf. I и VIII.—Голова Ареса Людовизи просто *передѣлана* изъ головы Гермеса Праксителя; головы Юноны въ Неаполѣ и богини Roma въ Луврѣ—повторенія головы Геры Farnese.

ютъ бронзовую корову Мирона, восхваляютъ ее за неподражаемую правду природы и въ своемъ поэтическомъ преувеличеніи даже говорятъ о томъ, что ее часто смѣшивали съ дѣйствительными коровами [1]). Миронъ изображаетъ Марсія [2]) такъ живо и просто, словно это дѣйствительно существующее, живое существо. Художникъ былъ далекъ отъ того, чтобы придать этому образу что-нибудь сантиментальное или романтическое; напротивъ, онъ изображаетъ его вполнѣ реально, въ видѣ очень индивидуальной, грубой фигуры. Какъ сильно выражена природа лѣсовъ и полей въ этомъ сухожиломъ, съ твердыми какъ сталь мышцами, человѣкѣ, который можетъ уноситься въ самомъ быстромъ бѣгѣ, проскальзывать сквозь густые кустарники, человѣкѣ, засушенномъ жаромъ лѣта и нечувствительномъ къ дождю и холоду зимы. Въ головѣ сатира Миронъ съ бо̀льшимъ успѣхомъ, чѣмъ скульпторъ Олимпіи, передалъ полу-животное существо съ тупымъ, широкимъ, вздернутымъ носомъ, поднятыми бровями, выдающимся лбомъ, остроконечными ушами, щетинистыми, какъ древесный мохъ, волосами на головѣ и на бородѣ.

Дискоболъ, не менѣе Марсія, показываетъ, насколько Миронъ привыкъ къ природѣ и въ какомъ общеніи съ нею онъ постоянно находился. Онъ подмѣчаетъ самые быстрые моменты въ жизни природы; въ движеніи человѣка его острый глазъ видитъ такіе повороты и тѣлоположенія, какіе запечатлѣваетъ только моментальная фотографія. Острота зрѣнія и строгое изученіе природы даютъ возможность Мирону достигнуть полной индивидуальности при изображеніи фигуры, подмѣтить и передать черты расы, званія, возраста, занятія, личности. Въ Дискоболѣ мы видимъ юношу, который развилъ свое тѣло гимнастическими упражненіями; голова имѣетъ яйцеобразную форму и носитъ аттическій характеръ, но вмѣстѣ съ тѣмъ она лишена правильности и, въ этомъ отношеніи, не можетъ быть названа произведеніемъ идеальнымъ; короткіе волосы, лежащіе густо, безъ излишняго параллелизма и симметріи, низкій лобъ и грубоватыя черты лица указываютъ на несомнѣнное портретное сходство.

Обратимся теперь къ скульптурамъ Пароенона. Эгинскіе мраморы, Олимпійскіе фронтоны и метопы и скульптуры Пароенона—все это

---

[1]) См. Overbeck, Schriftquellen №№ 523—588.—Свидѣтельство Цицерова (Brut. 18,70), что произведенія Мирона еще не дошли до вѣрности дѣйствительности (nondum Myronis (signa) satis ad veritatem adducta), быть можетъ, слѣдуетъ понимать такъ, что скульпторъ не умѣлъ еще справиться съ нѣкоторыми частностями при воспроизведеніи человѣческой фигуры. Дѣйствительно, Миронъ, строго слѣдуя природѣ, никогда не подчинялся рабски мелочамъ; побочнымъ предметамъ онъ придавалъ такъ мало значенія, что оставался даже при старомодной обработкѣ волосъ на головѣ.

[2]) Rayet, Monuments de l'art antique, I, pl. 33 et 34.

звенья одной и той-же великой цѣпи. Реализмъ проявляется въ Пароенонскомъ фризѣ не въ одномъ выборѣ сюжета, но и въ его обработкѣ, въ пріемахъ; пріемы эти чисто реалистическіе. Скульпторъ, изваявшій фризъ, подобно самой природѣ, отличается плодовитостью, онъ любитъ показывать намъ, какими почти неуловимыми оттѣнками отличаются предметы другъ отъ друга, насколько ладовъ можно измѣнять одну и ту-же тему. На западной сторонѣ храма фризъ представляетъ приготовленіе къ процессіи; нѣкоторые изъ аоинянъ пробуютъ своихъ коней, другіе взнуздываютъ или ласкаютъ ихъ, одинъ надѣваетъ тунику, а подлѣ него еще не сѣвшій на коня всадникъ бесѣдуетъ съ друзьями, тогда какъ конь его головой отгоняетъ муху, укусившую его въ ногу. Подобно природѣ, скульпторъ реалистъ не пренебрегаетъ ничѣмъ; онъ изображаетъ людей прямо съ натуры, не такъ, какъ они позировали передъ нимъ, а такъ, какъ онъ наблюдалъ ихъ случайно.

Значеніе Пароенонскихъ скульптуръ впервые было установлено археологомъ Энніо Квирино Висконти, столь извѣстнымъ авторомъ „Иконографіи" и описанія Піо-Клементинскаго музея, и скульпторомъ Кановой. Висконти выросъ въ музеяхъ Рима; вершиной античнаго искусства, самымъ совершеннымъ его выраженіемъ въ то время признавались знаменитые шедевры Ватиканскаго музея, Аполлонъ Бельведерскій, Лаокоонъ, Торсо. Когда Висконти отправлялся изъ Парижа въ Лондонъ, чтобы видѣть Пароенонскіе мраморы, то онъ ожидалъ найти въ нихъ тотъ-же самый языкъ формъ, какой хорошо былъ ему извѣстенъ по Аполлону, Лаокоону и Торсо, и, сверхъ того, болѣе слабое исполненіе, такъ какъ дѣло шло о скульптурахъ, которыя служили украшеніемъ архитектурнаго памятника. Но онъ былъ очень изумленъ, увидѣвъ себя обманутымъ въ своихъ предположеніяхъ. Безграничная правда и трепещущая жизнь,—вотъ что предстало предъ глазами удивленнаго археолога. Это было чудо, которое болѣе всего поразило художниковъ и которое скульпторъ Даннекеръ выразилъ словами: „онѣ созданы на основаніи природы, и все-таки я никогда не имѣлъ счастья видѣть такую природу". Но Даннекеръ былъ послѣдователь идеалистической скульптуры. Мраморы Пароенона отъ того такъ хороши, что художникъ вдохновлялся великой книгой природы, отъ того, что у него глубоко было чувство реальнаго, чувство жизни. Содержаніемъ восточнаго фронтона, какъ извѣстно, служитъ древняя легенда о рожденіи Аоины. Изъ восемнадцати или девятнадцати статуй фронтона [1]) до насъ дошли только десять фрагментовъ. Начиная

[1]) О реставраціи фронтона см. A. Furtwängler, Intermezzi. 1896 S. 17 ff.

съ лѣваго угла, мы встрѣчаемъ прежде всего коней Геліоса, выходящихъ по утру изъ моря; надъ морскими волнами показываются ихъ головы, полныя огня и вдыхающія воздухъ своими широко раскрытыми ноздрями, и верхняя часть возницы. На другой сторонѣ въ углу фронтона мы видимъ Селену (ночь) и ея коней, погружающихся въ океанъ. Жеребцовъ Геліоса и кобылицъ Селены легко различить по индивидуальнымъ особенностямъ ихъ головъ. Возлѣ коней Геліоса слѣдуетъ нагая фигура молодаго бога, спокойно и непринужденно полулежащаго на скалѣ, покрытой львиной кожей. Полагаютъ [1]), что это богъ Олимпа, горы, на которой разыгрывается событіе, и вершину которой золотятъ первые лучи восходящаго солнца. Далѣе мы видимъ двухъ богинь, сидящихъ на низкихъ сѣдалищахъ, покрытыхъ коврами; одна изъ нихъ положила руку на плечо другой; это Горы, привратницы неба. Къ нимъ приближается третья фигура; судя по ея развѣвающимся одеждамъ, это посланница боговъ, Геба, спѣшитъ къ нимъ съ вѣстью о рожденіи Аѳины. На другой сторонѣ сидятъ и лежатъ три женщины, Гіады, тучи на вечернемъ небѣ. Къ сожалѣнію, ни у одной изъ женскихъ фигуръ не уцѣлѣло головы; но одежда ихъ исполнена необыкновенно просто и реально. Особенно замѣчательны въ этомъ отношеніи Гіады; у нихъ легко можно отличить тонкую шерстяную матерію нижней одежды, подъ мелкими волнистыми складками которой колышатся пышущія жизнью округлости тѣлъ, отъ плотной матеріи плащей. Между фигурами западнаго фронтона прекрасно и реально исполнена фигура Кефиса; она представлена очень гибкой, будто сквозь тѣло рѣчнаго бога проходитъ прорвавшійся потокъ справа налѣво, и въ то-же время въ немъ бьется настоящая человѣческая жизнь. Я не могу согласиться съ тѣмъ, чтобы статуи Парѳенона представляли собою чистые типы, т. е. обобщенную, идеализированную дѣйствительность, чтобы онѣ сіяли идеальной, никогда никакимъ смертнымъ не достигнутой красотой. Только пользуясь поэтической композиціей, художникъ придалъ самымъ обыкновеннымъ вещамъ характеръ чего-то чарующаго, сверхъестественнаго, такъ что произведенія его—въ одно и то же время и реальная дѣйствительность, и фантастическая сказка, видѣніе великой души.

Въ заключеніе я скажу нѣсколько словъ о бюстѣ Перикла, дошедшемъ до насъ въ нѣсколькихъ репродукціяхъ. При этомъ важно остановиться на слѣдующемъ извѣстіи Плинія (XXXIV, 74): Cresilas... Olympium Periclem dignum cognomine mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit. Едвали необходимо придавать этому из-

---

[1]) См. Brunn, Berichte der bayer. Akad. 1874, II, S. 15.

вѣстію тотъ смыслъ, какой придаютъ ему Вольтерсъ[1]) и Винтеръ[2]), то есть видѣть здѣсь *идеализированный портретъ.* Принципъ Аристотеля, въ примѣненіи къ портрету, всегда приводилъ къ абсурду. Портретисты, заботясь лишь о прикрасахъ и о лести и оставляя безъ вниманія индивидуальныя черты, создавали цѣлыя галлереи красавицъ, вся разница между которыми заключалась только въ позѣ или прическѣ; однообразныя лица съ вѣчно черными, подведенными глазами, походили не на живыхъ людей, а на раскрашенныя гипсовыя статуи. Вся философская эстетика есть не болѣе, какъ цѣпь ложныхъ ученій и ложныхъ выводовъ въ тѣхъ случаяхъ, когда она желаетъ навязать искусству какой-то идеалъ и наложить на воображеніе художниковъ ярмо безплодныхъ формулъ. Смыслъ изреченія Плинія, какъ мнѣ кажется, нужно искать глубже: Плиній, можетъ быть, хотѣлъ выразить въ этой формѣ сужденіе о субъективности Крезила въ портретномъ искусствѣ. Слѣдующія замѣчанія покажутъ это ближе.

Написать портретъ, это—задача одна изъ самыхъ трудныхъ въ искусствѣ. Для того, чтобы портретъ не былъ этюдомъ, простымъ механическимъ воспроизведеніемъ видимаго предмета, художникъ долженъ подмѣтить и выставить на видъ самыя неуловимыя, но въ то же время характерныя особенности натуры, онъ долженъ, какъ это принято говорить, проникнуть въ душу субъекта и прочесть эту душу по формамъ и складкамъ лица. Такъ критика понимаетъ истинную задачу портретиста. Но для того, чтобы быть тонкимъ психологомъ, портретистъ долженъ прежде всего обладать умомъ. Это качество умнаго, тонкаго психолога сдѣлало въ наши дни Ленбаха великимъ историкомъ своего времени. Старые мастера, какъ напримѣръ Гольбейнъ и даже Рубенсъ, воспроизводили свои модели объективно; они съ любовью копировали все то, что природа даетъ имъ въ этихъ моделяхъ, предоставляя зрителю самому судить о характерахъ изображенныхъ личностей, истолковывать его по своему собственному пониманію. Но портретистъ можетъ быть и менѣе объективнымъ; опуская все несущественное, случайное въ своей модели, онъ можетъ сдѣлать изъ портрета психологическій этюдъ, можетъ заставить міръ смотрѣть на великихъ людей, изображенныхъ имъ, *его* собственными глазами, создать образы, въ которыхъ они потомъ будутъ жить вѣчно. Ничего нѣтъ невѣроятнаго въ предположеніи, что и Крезилъ могъ до нѣкоторой степени стремиться къ анализу характеровъ и такимъ образомъ „nobiles nobiliores facere“. Въ пользу этого предположенія,

---

[1]) Gipsabgüsse, № 481.
[2]) Über die griechische Porträtkunst, S. 11.

можетъ быть, говоритъ то обстоятельство, что до насъ дошли только бюсты Перикла; не значитъ ли это, что достоинство этого произведенія сосредоточивалось особенно въ головѣ, взятой въ отдѣльности [1])? Въ этихъ бюстахъ, которые, какъ копіи, утратили значительную часть индивидуальныхъ особенностей оригинала, нѣтъ ничего „Олимпійскаго", но есть интеллигентная наружность и чувствуется душа человѣка сильнаго своимъ спокойствіемъ, умомъ и увѣренностью въ своемъ превосходствѣ, неспособнаго ни на что опрометчивое или рѣзкое.

Какъ ни малочисленны приведенные нами примѣры, но оцѣненные по достоинству они не даютъ намъ права смотрѣть на греческое искусство такъ, какъ смотрятъ на него Калькманъ, Винтеръ, Вольтерсъ, Фуртвэнглеръ, Коллиньонъ и многіе другіе ученые.

При оцѣнкѣ памятниковъ необходимо вообще имѣть въ виду, что среди греческихъ художниковъ также, какъ и среди новѣйшихъ, было не мало такихъ, которые слишкомъ рано разрывали связь съ природой, усвоивали извѣстный шаблонъ, сами себя замыкали въ такой кругъ, который, все болѣе и болѣе съуживаясь, заставлялъ ихъ наконецъ видѣть во всемъ дивномъ разнообразіи природы одинъ и тотъ же условный типъ. На греческихъ вазахъ въ особенности мы можемъ нерѣдко видѣть борьбу между реальнымъ, правдивымъ стремленіемъ и какимъ-то навязаннымъ, заученнымъ шаблоннымъ типомъ, который какъ мертвый духъ становится между глазомъ художника и природой. Не мало способствовало этому копированіе, то есть проникновеніе чужой мыслью и механическое воспроизведеніе уже прежде созданнаго.

Итакъ, подводя итогъ сказанному, мы приходимъ къ выводу, что вопросъ объ истолкованіи нашего термина не можетъ быть рѣшенъ въ той формѣ, какую предложили Фуртвэнглеръ и Эртель. Опредѣляя значеніе термина, эти ученые формулируютъ цѣлую эстетическую теорію, основанную на совершенно произвольныхъ историческихъ мотивахъ. Поэтому мы даемъ такое опредѣленіе жанра: **жанръ есть реальная картина изъ повседневной человѣческой жизни.** Все общество есть область жанриста,—отъ салона до кабака; жан-

---

[1]) Плиній, повѣствуя о Крезилѣ, сообщилъ намъ другое извѣстіе, которое, какъ намъ кажется, также подтверждаетъ наше мнѣніе. Plin. XXXIV 74: Cresilas (fecit) volneratum deficientem in quo possit intellegi quantum restet animae. На основаніи этихъ словъ Плинія можно полагать, что душевное выраженіе дѣйствительно было не чуждо нашему художнику. Экспрессивная скульптура не была только, какъ вообще думаютъ, результатомъ счастливой дѣятельности Скопаса. Душевный элементъ въ искусствѣ былъ творческимъ проявленіемъ общественной коллективности, и уже Ксенофонтъ Memorab. III 10, 8 замѣчаетъ: δεῖ τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα προσεικάζειν.

ристъ изображаетъ все, что онъ ежедневно можетъ наблюдать вокругъ себя: кузницы, станціи желѣзныхъ дорогъ, помѣщенія машинъ, мастерскія, раскаленныя печи плавилень, оффиціальные galas, салоны, сцены изъ домашней жизни, кофейни, магазины и рынки, скачки и биржи, клубы и бани, дорогіе рестораны и мрачныя народныя харчевни, кабинеты частныхъ людей и министровъ, возвращеніе изъ лѣса и прогулку на морскомъ берегу, банки и игорные дома, будуары, казино, куртки, сюртуки, монокли и фраки, балы, soirées, спортъ, аудиторіи университетовъ и волшебную уличную толпу вечеромъ,—словомъ, мирный бытъ всего человѣчества, къ какому бы классу общества оно ни принадлежало и какой бы дѣятельностью ни занималось, дома, въ госпиталяхъ, въ кабакахъ, въ театрѣ, въ скверахъ, среди бѣдныхъ улицъ и широкихъ, освѣщенныхъ электричествомъ, бульваровъ. Такимъ образомъ, серьезныя по содержанію жанровыя произведенія имѣютъ культурно-историческое значеніе и заслуживаютъ быть названными исторіей культуры. Историкъ эпохи, переживаемой жанристомъ, найдетъ богатый матеріалъ въ его картинахъ, которыя дадутъ ему возможность заглянуть во всевозможные уголки народной жизни; онъ найдетъ здѣсь энциклопедію типовъ столѣтія.

Въ новѣйшее время въ обществѣ явилась страсть украшать комнаты старинною мебелью, бронзой, рѣдкимъ фарфоромъ, гобеленами, цѣнными старинными серебряными издѣліями и т. п. бездѣлушками. Художники также стали пріобрѣтать у продавцевъ рѣдкостей старинную мебель и другія вещи для убранства своихъ мастерскихъ. Теперь трудно встрѣтить въ Парижѣ художника, въ мастерской котораго не было бы старинной мебели, разныхъ матерій, эмалей, саксонскаго фарфора, ювелирныхъ издѣлій. Такимъ образомъ явилась возможность писать картину прямо въ мастерской, помѣстивъ костюмированныхъ натурщиковъ среди своихъ собственныхъ старинныхъ комодовъ, сундуковъ и стульевъ. Публика мало по малу стала интересоваться такими историческими картинами, въ которыхъ уже не было театральнаго паѳоса, а изображались люди съ мелкими интересами повседневной жизни, такой жизни, какъ мы ее видимъ ежедневно вокругъ себя въ настоящее время. Такимъ путемъ произошелъ переходъ отъ возвышеннаго историческаго искусства первой половины 19 вѣка къ задушевному *историческому жанру* второй половины столѣтія; этотъ жанръ, пользуясь только исторической обстановкой, искалъ сюжеты въ дѣйствительной, окружающей жизни. Въ числѣ художниковъ, которые исключительно посвятили себя этому роду искусства, слѣдуетъ назвать Мейссонье, Жерома, Альму Тадему, Семирадскаго. Реалистическая критика часто упрекала Мейссонье въ томъ, что онъ не

пишетъ изъ современной жизни, что и теперь умѣютъ и читать, и курить, и пить, и играть въ карты, и что для этого не зачѣмъ воскрешать мертвыхъ, рисовать вельможъ Людовика XIII, рыцарей и ратниковъ XVII или XVIII в. Но этотъ упрекъ неосновательнъ; художникъ, какъ и поэтъ и писатель, имѣетъ право любить исторію и предпочитать мебель въ стилѣ рококо современнымъ скамьямъ и стульямъ. Итакъ, подъ жанромъ слѣдуетъ понимать не только тѣ сцены изъ повседневной жизни, которыя мы ежедневно можемъ наблюдать вокругъ себя, но и принадлежащія различнымъ эпохамъ исторіи культуры.

Греческіе жанристы, подобно новѣйшимъ художникамъ, стараются описать бытъ своихъ современниковъ, изобразить ихъ общественную и частную жизнь. Греки въ своемъ жанрѣ—не больше, какъ тѣ же, въ буквальномъ смыслѣ слова, натуралисты; они только списываютъ окружающее, берутъ простые общественные моменты и положенія, безъ всякой претензіи на мысль, на тенденцію, а ради одной любознательности и не имѣютъ понятія ни о новеллистическихъ прикрасахъ,ни объ анекдотѣ. Жанровая живопись настоящаго времени часто носитъ анекдотическій характеръ; голландскіе же и греческіе художники понимали свое дѣло иначе. Тысячами нужно считать картины изъ обыкновенной жизни, которыя были исполнены въ аѳинскихъ гончарныхъ мастерскихъ, во время Кимона и Перикла, и дошли до насъ лишь въ самомъ незначительномъ числѣ,—и ни одного раза, по крайней мѣрѣ на тѣхъ вазахъ, которыя уцѣлѣли, мы не встрѣчаемъ никакого намека на анекдотическій жанръ, на тѣ дешевыя исторіи, которыми тѣшилъ наше дѣтство добрякъ Плутархъ; мы не видимъ ни Аристида, пишущаго на глиняномъ черепкѣ свое имя, чтобы получить изгнаніе посредствомъ остракизма, ни Ѳемистокла, бросающаго Еврибіаду свои знаменитыя слова: „бей, но слушай", ни Перикла, бесѣдующаго съ Аспазіей, ни Алкивіада, заставляющаго рубить хвость своей собаки; ни одного изъ этихъ разсказовъ нѣтъ на вазахъ. Нигдѣ, кажется, анекдотъ въ искусствѣ не былъ болѣе игнорированъ, чѣмъ у грековъ. Этотъ пустой, мало художественный жанръ уступилъ у нихъ свое мѣсто серьезному жизненному жанру, который выступилъ на сцену съ настоящими художественными средствами и который гордо не хотѣлъ внутреннюю слабость прикрывать „интересными" сюжетами.

Греческое искусство принадлежало народной массѣ, а не меценатамъ и знатокамъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что большинство жанровыхъ произведеній, которыя намъ предстоитъ изучить, относятся къ ἀναθήματα, къ посвятительнымъ подаркамъ. Религія, слѣдовательно, является здѣсь условіемъ для процвѣтанія жанра, но условіемъ чисто внѣшнимъ, случайнымъ. Греки не нашли луч-

шаго способа обращаться съ просьбами къ божеству, молить его о помощи, о благоволеньи, или благодарить за блага, какъ украшая его домъ или священный округъ произведеніями искусства. Наивно-благочестивый жертвователь могъ принести въ даръ божеству изображеніе самаго бога[1]) или сцены изъ миѳа, относящагося къ божеству или къ близко стоящему къ нему герою[2]), или жанровую картину и статую, гдѣ люди изображались въ той обстановкѣ ихъ жизни и занятій, среди которой самъ жертвователь пользовался наибольшимъ благоволеніемъ божества[3]). Вообще посвятительный даръ—будь то символическое произведеніе, жанръ, портретъ или изображеніе животныхъ—въ большинствѣ случаевъ такъ или иначе намекалъ на свое отношеніе или къ божеству или къ лицу посвящающему и къ поводу посвященія.

Все это однако касалось исключительно жертвователей, которые покупали художественныя произведенія изъ религіозныхъ побужденій, съ намѣреніемъ принести ихъ въ даръ божеству, и отъ которыхъ зависѣлъ выборъ произведеній съ тѣмъ или инымъ содержаніемъ. Но это совершенно не относилось къ художникамъ, побужденія которыхъ были совсѣмъ иныя. Художники занимались жанромъ ради него самаго, любили брать сюжеты изъ современности и исполняли свои произведенія ради эстетическаго и художественнаго наслажденія какимъ нибудь мотивомъ, взятымъ изъ жизни. Вотъ почему мы считаемъ лишеннымъ всякаго основанія колебаніе Фуртвэнглера причислить къ жанру, или, по крайней мѣрѣ, къ строгому жанру, произведеніе въ томъ случаѣ, если оно имѣетъ отношеніе къ культу или обращается въ приношеніе, и охотно подтверждаемъ мнѣніе, высказанное еще Эртелемъ, что содержаніе художественнаго произведенія всегда останется опредѣленнымъ содержаніемъ (миѳологическимъ, историческимъ или жанровымъ), для какой бы цѣли ни была предназначена картина или статуя.

Мы не могли бы составить себѣ полнаго представленія о греческомъ жанрѣ, если бы до насъ не дошелъ рядъ памятниковъ, изученіе которыхъ способно дать ближайшее понятіе о многихъ сторонахъ греческаго искусства. Мы говоримъ о расписныхъ вазахъ, составляющихъ одно изъ драгоцѣннѣйшихъ наслѣдій древности. На

---

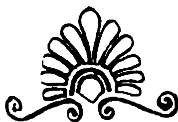
[1]) Напр. Paus. V, 24, 3, а также изображенія Посейдона и Амфитриты на многихъ коринѳскихъ pinakes, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium №№ 347—540.

[2]) Paus. VI, 19, 8; 19, 12. X, 13, 7.

[3]) Къ такому роду жанра относятся, напримѣръ, изображенія на посвятительныхъ глиняныхъ таблицахъ (pinakes), найденныхъ въ 1879 г. вблизи Коринѳа. См. Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium №№ 608—645.

вазахъ до насъ дошелъ цѣлый непрерывный рядъ картинъ, содержаніемъ которыхъ является непосредственная, интересная, общественная и домашняя жизнь грековъ.

Установивъ такимъ образомъ понятіе и границы жанра, мы можемъ теперь приступить къ прямой задачѣ нашей работы, — къ изслѣдованію жанровыхъ сюжетовъ въ греческомъ искусствѣ.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Древнѣйшій періодъ греческаго жанра.

А. Жанровые сюжеты на памятникахъ микенской эпохи.

Первое появленіе жанровыхъ произведеній въ греческомъ искусствѣ относится къ эпохѣ, предшествующей Гомеру. Новѣйшія археологическія находки [1]) показали, что искусство „микенской" эпохи стояло значительно выше, чѣмъ думали раньше, и теорія рьяныхъ сторонниковъ восточнаго вліянія теперь уже значительно поколеблена [2]). Изслѣдователь встрѣчаетъ здѣсь наивное, живое искусство, развившееся среди природы и простыхъ людей, и притомъ искусство свѣтское, интересующееся повседневной жизнью. Онъ встрѣчаетъ здѣсь жанръ какъ культурно-историческое движеніе, служащее характеризующимъ признакомъ цѣлой эпохи.

Первые матеріалы для исторіи греческаго жанра составляютъ фреска изъ Тиринѳа, немногія сохранившіяся металлическія издѣлія изъ Микенъ и Вафіо (др. Амиклы) и преимущественно такъ называемые „Inselsteine", цѣлый рядъ рѣзныхъ камней. „Микенскіе" художники, подобно своимъ собратьямъ изъ Куюнджика, дѣлаются въ своихъ произведеніяхъ поэтами мирныхъ занятій, главнымъ образомъ разсказчиками разныхъ эпизодовъ изъ охотничьей жизни. Жанровые сюжеты на названныхъ памятникахъ можно сгруппировать подъ слѣдующими рубриками:

---

[1]) См. Schuchhardt, Schliemann's Ausgrab., Zweite Aufl., стр. 329—351.

[2]) См. Revue archéolog. 1892, p. 89—92, а также сообщенія Штейндорфа въ засѣданіи Берлинск. Арх. Общ. въ декабрѣ 1891 года. Arch. Anzeiger 1892 S. 15 сл. и Курціуса ibid. S. 11.

1) Львиная охота.

Микенскій кинжальный клинокъ (рис. 4), Bulletin de corresp. hellén., 1886, pl. II, 3. Композицію составляютъ съ одной стороны пять охотниковъ, а съ другой три льва. Два льва обратились въ бѣгство, но третій устремился на встрѣчу отважнымъ противникамъ. Пораженный копьемъ, онъ опрокинулъ ударами переднихъ лапъ передоваго охотника, который, выронивъ щитъ и широко взмахнувъ надъ головой руками, падаетъ на спину. Слѣдующій охотникъ, видя опасность, почти совершенно прикрылся большимъ овальнымъ щитомъ съ двойной выемкой въ срединѣ, тогда какъ его копье, высоко поднятое правой рукой, готово нанести ударъ льву. Два другіе охотника выступаютъ на помощь своимъ товарищамъ. Они также приготовили для ударовъ свои копья, которыя они держатъ обѣими руками, причемъ правая рука отнесена назадъ. Щиты ихъ висятъ на перевязи за спиной. Оба они представлены уже въ той позѣ нападающихъ, которая была затѣмъ принята въ греческомъ искусствѣ для изображенія героевъ и хорошо извѣстна изъ вазовыхъ картинъ: охотники выступаютъ впередъ лѣвымъ плечемъ, туловище имѣетъ небольшой наклонъ впередъ, лѣвая нога сдѣлала большой шагъ и согнута въ колѣнѣ, а правая далеко отнесена назадъ [1]). Между охотниками— стрѣлокъ изъ лука, стоящій на правомъ колѣнѣ и спустившій правой рукой стрѣлу изъ лука, который онъ держитъ въ лѣвой рукѣ [2]).



Рис. 4.—Микенскій кинжальный клинокъ.

Золотая призма, изъ гробницы микенскаго акрополя (рис. 5). Milchhoefer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland, fig. 34, Perrot, Histoire de l'art, VI, fig. 422. Сюжетъ менѣе сложенъ. Охотникъ, аттакованный огромнымъ львомъ, переживаетъ страшную минуту. Левъ передними лапами уже касается его тѣла. Но, несмо-

[1]) Ср. Ann. d. Inst. 1862 Tav. d'agg. B, Baumeister, Denkm. I. S. 730. См. также схему тѣлоположенія бойцовъ на западномъ фронтонѣ эгинскаго храма, Overbeck, Plastik[4] Fig. 29.

[2]) Эта фигура также изображена въ обыкновенной, хорошо извѣстной архаическому искусству, схемѣ; сравн. напр. стрѣлка изъ лука на крышкѣ вазы Додвелля (Lau, Die griech. Vasen, Taf. III, 1. b.) или Геракла на бронзахъ, найденныхъ въ Олимпіи (Die Funde von Olympia, Taf. 26 и 27 A).

тря на критическое положеніе, охотникъ не теряетъ присутствія духа и, схвативъ одной рукой льва за гриву, приготовляется вонзить увѣренной рукой острый мечъ въ раскрытую пасть звѣря.

Наконецъ, рѣзной камень изъ красной яшмы, найденный въ Вафіо (рис. 6) Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1889. X, 38, Perrot, Histoire de l'art, VI, fig. 426, 15, предлагаетъ намъ послѣднюю фазу львиной охоты, окончившейся пораженіемъ звѣря: два охотника пытаются поднять за лапы тѣло убитаго ими льва.

Едва-ли можно сомнѣваться въ томъ, что изображенія львиныхъ охотъ взяты изъ дѣйствительной жизни и не навѣяны произведеніями чужеземнаго, а именно восточнаго искусства. Сомнѣніе Овербека [1]) въ существованіи львовъ въ Греціи находится въ явномъ противорѣчіи съ сказаніемъ о Гераклѣ и свидѣтельствомъ Геродота. Сага о Гераклѣ знаетъ немейскаго, геликонскаго и ѳеспійскаго львовъ [2]). Въ историческое время львы, по свидѣтельству Геродота (VII, 125, 126), водились лишь между рѣками Нестомъ и Ахелоемъ. О томъ же свидѣтельствуетъ находка въ Аканѳѣ монеты и рельефа съ изображеніемъ льва, впившагося въ быка [3]). Перро, указывая на реальность и живость изображеній львовъ на микенскихъ памятникахъ, также опирается на томъ вѣрномъ взглядѣ, что художникъ можетъ правильно воспроизвести только людей или животныхъ, которыхъ онъ понимаетъ и знаетъ, а не тѣхъ, впечатлѣнія и нравы которыхъ для него мало понятны или даже совершенно недоступны [4]).


Рис. 5.


Рис. 6.

Мы имѣемъ тѣмъ большее право вѣрить въ существованіе львовъ въ Греціи, что до насъ дошли свидѣтельства самаго Гомера, подтверждающія это существованіе самымъ яснымъ образомъ. Львы и дикіе кабаны, это—животныя, о которыхъ Гомеръ особенно часто любитъ говорить. Таковы напримѣръ Е 136

---

[1]) Plastik [4] S. 27.

[2]) См. Blümner, Die griech. Privatalterthümer въ Hermann's Lehrbuch d. griech. Antiquitäten. B. IV, S. 27 примѣч 4.

[3]) По поводу монеты Weil (Baumeister, *Denkmäler*. стр. 949) замѣчаетъ: „Das Münzbild, wiewohl noch nicht frei von archaischer Strenge, beweist durch seine lebendige Auffassung der Tiergestalten für die Richtigkeit von Herodots (VII, 125, 126) Angabe, wonach zwischen dem akarnanischen Acheloos und dem Nestos Löwe und Auerochse (ἄγριος βοῦς) gehaust hat, beim Durchzug der Perser aber gerade in Mygdonien, im Norden der Chalkidike, der Trofs durch Löwen angefallen worden ist; übrigens lässt sich der Löwe für die Gegenden am Olympos auch noch im Verlauf des 4. Jahrhunderts nachweisen (Paus. VI, 7, 5)".

[4]) Perrot, Histoire de l'art, t. VI, p. 825.

и Λ 414. Секретъ замѣчательной выразительности и правдивости этихъ описаній заключается въ томъ, что поэтъ хорошо зналъ этихъ хищниковъ, сосѣдство которыхъ было самымъ гибельнымъ для населенія и наносило ему большой вредъ [1]).

2) Охота на дикихъ кабановъ.

Халцедонъ изъ Вафіо (рис. 7), 'Εφ. ἀρχ. 1889, X, 15, Perrot, Histoire de l'art, VI, fig. 426, 17, представляетъ охотника, который съ копьемъ въ рукахъ встрѣчаетъ бросающагося на него кабана. Охотникъ изображенъ въ позѣ, часто встрѣчающейся на коринѳскихъ сосудахъ и извѣстной подъ названіемъ „коринѳской" [2]). Орнаментомъ, помѣщеннымъ вверху и напоминающимъ лѣпные сталактиты, художникъ, вѣроятно, хотѣлъ отмѣтить и индивидуализировать кремни и осколки утесовъ, наполняющихъ задніе планы.


Рис. 7.

Гемма Берлинскаго музея (рис. 8), Milchhoefer, Anfänge d. Kunst, рис. 59 b, Perrot, Histoire de l'art, VI, fig. 428, 13. Здѣсь съ большею наблюдательностью и большимъ стремленіемъ къ жизни трактованъ другой варіантъ кабаньей охоты. Охотникъ высоко поднимаетъ свой дротикъ и готовъ поразить бросающагося на него кабана. Кремнистая почва изображена внизу, подъ ногами фигуръ.

3) Охота на дикихъ быковъ.


Рис. 8.

Извѣстно, что крупный скотъ былъ главнымъ имуществомъ богатыхъ людей въ гомеровскую эпоху; въ поэмахъ быкъ служитъ даже единицей цѣнности [3]). Поэтому охота на дикихъ быковъ должна была являться для древнихъ грековъ источникомъ жизни. На ловлю быковъ намекается въ Иліадѣ:

---

[1]) На это указываетъ и Фуртвэнглеръ Arch. Zeit. 1883 S. 160.

[2]) Въ такой же позѣ представленъ охотникъ, преслѣдующій кабана, на одномъ изъ коринѳскихъ πίνακες; см. Ant. Denkm. d. I. I, Taf. 8, 19 a, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 893. Особенно употребительна эта поза на коринѳскихъ вазахъ, представляющихъ κῶμος. По мнѣнію Emmanuel'я (La danse grecque antique. Paris, 1896, p. 191 (300), она обозначаетъ *прыжокъ* и показываетъ неопытность молодого искусства. Гончары—живописцы до конца VI вѣка рѣдко рѣшаются изображать прыгающихъ или танцующихъ въ тотъ моментъ, когда они благодаря прыжку поднимаются надъ почвой, но почти всегда рисуютъ такъ, что фигуры одной или обѣими ногами опираются на землю; ноги согнуты въ колѣняхъ· фигура собирается прыгнуть или опускается на землю послѣ прыжка. Ср. еще Salomon Reinach, Chroniques d'Orient, p. 331.

[3]) Ψ 702—705.

N 570: ὁ δ' ἑσπόμενος περὶ δουρί
ἤσπαιρ' ὡς ὅτε βοῦς, τόν τ' οὔρεσι βουκόλοι ἄνδρες
ἰλλάσιν οὐκ ἐθέλοντα βίῃ δήσαντες ἄγουσιν.

Однако еще нѣсколько лѣтъ назадъ археологическія данныя, которыя бы подтверждали существованіе охоты на быковъ, почти вовсе не были извѣстны, если не считать фреску изъ Тиринѳа, сюжетъ которой понимался превратно. Только со времени раскопокъ аѳинскаго археологическаго общества въ Вафіо въ 1889 г. обнаружился цѣлый рядъ памятниковъ, воспроизводящихъ различные эпизоды этой охоты.

Первое мѣсто, какъ по интересу изображеній, такъ и по художественности, принадлежитъ золотымъ кубкамъ, найденнымъ въ Вафіо, 'Εφ. ἀρχ. 1889, πίν. 9, p. 129 sq., Bull. de corresp. hellén., XV, 1891, pl. XI–XII. XIII—XIV [1]). Чеканные рельефы, украшающіе наружныя стороны кубковъ, составляютъ самыя значительныя произведенія искусства „микенской" эпохи. Исполненіе ихъ принадлежитъ



Рис. 9.— Изображеніе на золотомъ кубкѣ изъ Вафіо.

одному и тому же художнику, что подтверждается какъ тожествомъ формы и величины сосудовъ, такъ сходствомъ техники и родствомъ сюжетовъ.

Охота на быковъ, изображенная на первомъ кубкѣ (рис. 9), полна драматическаго интереса; животныя представлены въ дикомъ выраженіи своей свободы. Ловля происходитъ среди неровной, скалистой мѣстности, оживляемой пальмовыми деревьями и кустарниками, при помощи опускающихся сѣтей, укрѣпленныхъ между деревьями. Въ центрѣ картины изображенъ быкъ, пойманный сѣтью; запутавшись въ широкихъ петляхъ ея, онъ упалъ и жалобно мычитъ. Дру-

---

[1]) Эти замѣчательные кубки воспроизведены во многихъ изданіяхъ, см. Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890 S. 104, Schuchhardt, Schliemann's Ausgrab.[2] Fig. 313, 314, Overbeck, Plastik[4] I, Fig. 4, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 24, 25, Perrot, Hist. de l'art, VI, pl. XV.

гой быкъ, направо, почуявъ опасность, въ испугѣ убѣгаетъ. Но главный драматизмъ сцены сосредоточенъ на третьемъ быкѣ, что налѣво. Миновавъ сѣти, онъ стремительно бросается на двухъ охотниковъ; въ одно мгновеніе одинъ изъ нихъ, подхваченный на рога, летитъ на землю [1]); разъяренное животное дѣлаетъ скачекъ, съ яростью бросается на другаго противника и, подхвативъ его рогами, перебрасываетъ внизъ головой.

Изображеніе на другомъ кубкѣ (рис. 10) сближали съ извѣстнымъ мѣстомъ Иліады N 570, что едва-ли справедливо, такъ какъ изъ четырехъ быковъ трое ходятъ на свободѣ. Нельзя также согласиться съ мнѣніемъ Овербека [2]), по которому здѣсь изображено обыкновенное пастбище. Все говоритъ за то, что сюжеты на обоихъ кубкахъ должны быть связаны единствомъ; поэтому гораздо вѣрнѣе будетъ признать здѣсь сцену п р и р у ч е н і я пойманныхъ быковъ. На этой картинѣ, также какъ и на первой, пейзажъ разнообразится де-



Рис. 10.—Изображеніе на золотомъ кубкѣ изъ Вафіо.

ревьями, кажется, оливковыми. Вся композиція обращена въ лѣвую сторону; впереди охотникъ или пастухъ старается сдержать быстро идущаго передъ нимъ быка, натянувъ веревку, привязанную къ задней ногѣ животнаго. Усмиренный, но не привыкшій еще къ неволѣ быкъ издаетъ мычаніе. За этой группой мирно слѣдуютъ три другіе быка; два изъ нихъ тупо поводятъ глазами, а третій мимоходомъ пощипываетъ траву.

---

[1]) Если сравнить нашъ кубокъ съ описаннымъ мною микенскимъ клинкомъ, то легко видѣть, что этотъ охотникъ служитъ повтореніемъ фигуры охотника, опрокинутаго львомъ на клинкѣ; слѣдовательно, фигура эта не была изобрѣтена авторомъ кубка, а принадлежала къ тѣмъ мотивамъ, которые часто повторялись на произведеніяхъ „микенскаго" искусства. Этотъ мотивъ, безъ сомнѣнія, заимствовалъ и авторъ клинка, такъ какъ то положеніе, которое имѣетъ на клинкѣ упавшій охотникъ, какъ мнѣ кажется, не можетъ произойти отъ нападенія льва: это—положеніе человѣка, опрокинутаго сильнымъ толчкомъ.

[2]) Plastik⁴ I, S. 27.

Не маловажную трудность въ вопросѣ о сюжетахъ представляютъ затѣмъ слѣдующіе памятники:

A) фреска изъ Тиринѳа (рис. 11), Schuchhardt, Schliemanns Ausgrab.[2] Abb. 115.

B) гемма (рис. 12), Гейдеманнъ Arch. Anzeiger 1889 S. 190.

C) гемма (рис. 13), Мэррей Arch. Anzeiger 1890 S. 69

D) черепокъ вазы изъ Микенъ (рис. 14), Майеръ Jahrbuch 1892 S. 72.

E) фрагментъ пиксиды изъ зеленаго камня, найденный на аѳинскомъ Акрополѣ (рис. 15), Jahrbuch 1892 S. 80.

F) агатъ изъ Микенъ (рис. 16), 'Ἐφημ. ἀρχ. 1888. X, 35. Перро Histoire de l'art, t. VI, fig. 426, 13.

G) гемма изъ зеленой яшмы изъ Микенъ (рис. 17), Перро Histoire de l'art, t. VI, fig. 426, 24.

A, B и C имѣютъ между собою то общее, что человѣкъ, голый или прикрытый лишь передникомъ, держитъ бѣгущаго быка за рога, тогда какъ его тѣло находится надъ быкомъ въ воздухѣ. На фрескѣ изъ Тиринѳа онъ правой рукой держитъ за рогъ бѣгущаго животнаго, а лѣвая рука, согнутая, прижата къ туловищу. Фигура мужчины нарисована такъ, что правое колѣно и носокъ правой ноги касаются крупа быка, другая же нога поднята и откинута въ воздухѣ. На B фигура мужчины изображена въ горизонтальномъ положеніи, причемъ лѣвая нога его нѣсколько согнута въ колѣнѣ. На C положеніе мужчины, изображеннаго надъ быкомъ и держащагося за его рога, напоминаетъ положеніе человѣка, качающагося на трапеціи: у него изогнуто туловище и согнуты ноги въ колѣняхъ.



Рис. 11.—Фреска изъ Тиринѳа.

D, E и F представляютъ другой варіантъ: мужчина здѣсь уже не держится руками за рога животнаго. На D сохранилась верхняя часть туловища быка, бѣгущаго направо; надъ нимъ горизонтально изображена фигура человѣка въ высокомъ головномъ уборѣ; руки и ноги его раскинуты въ стороны, какъ будто онъ подброшенъ быкомъ вверхъ. На E видна часть бычачьей головы, подобной головѣ перваго быка на II кубкѣ изъ



Рис. 12.

Вафіо, и надъ ней въ воздухѣ вытянутая фигура человѣка, подброшеннаго вверхъ; эта послѣдняя въ свою очередь имѣетъ большое сходство съ пастухомъ на томъ же кубкѣ. На F сцена находится въ полномъ согласіи со сценой на D и E: надъ бѣгущимъ вправо быкомъ изображенъ мужчина съ раскинутыми руками, какъ на D, но съ головой, обращенной лицемъ къ низу, какъ на E, ноги также, какъ на E, вытянуты и обращены носками въ сторону, противоположную направленію бѣгущаго быка.



Рис. 13.

Наконецъ послѣдній памятникъ G не есть повтореніе описанныхъ сюжетовъ, однакожъ подходитъ и по своему мотиву и по характеру довольно близко къ нимъ. Но о немъ мы скажемъ ниже.

Сначала нѣкоторые изъ этихъ памятниковъ разсматривались только въ отдѣльности, и потому вопросъ о предметѣ, который изображенъ на нихъ, предстявлялъ обильное поле догадкамъ. Когда была открыта фреска въ Таринѳѣ, то высказано мнѣніе [1]), что данный памятникъ представляетъ искуснаго фигляра, который вскакиваетъ на спину бѣгущаго быка. Для подтвержденія приводилась ссылка на примѣръ подобной ловкости, описанной у Гомера О 679. Совершенно иначе посмотрѣлъ на фреску Марксъ [2]). Сближая ее съ монетой изъ Катаньи, онъ склоненъ былъ видѣть здѣсь миѳологическую сцену: животное олицетворяетъ главную рѣку Арголиды Инахъ, а человѣческая фигура есть геній водъ. Верникке [3]), на Герлицкомъ собраніи филологовъ въ октябрѣ 1889 г., повторилъ попытку Маркса также миѳологически объяснить картину изъ Тиринѳа, хотя и другимъ способомъ. Винтеръ [4]), какъ уже раньше Россбахъ Annali 1885 S. 199, I[6], высказалъ увѣренность, что фреска представляетъ человѣка, бѣгущаго рядомъ съ быкомъ и старающагося поймать его за рога. Такое же объясненіе Гейдеманнъ предложилъ для своей геммы, гдѣ, по его мнѣнію, изображенъ обыкновенный пастухъ или погонщикъ, идущій рядомъ съ быкомъ.



Рис. 14.

---

[1]) Schliemanns „Tiryns", S. 348 (Fabricius).
[2]) Jahrbuch des arch. Instituts, IV, 1889, S. 119—129.
[3]) Jahrbuch des arch. Inst. VII, 1892, S. 78.
[4]) Arch. Anzeiger 1890 S. 109.

Это послѣднее толкованіе, принятое многими учеными, дало Перро [1]) твердую точку для предположеній о сюжетахъ нашихъ памятниковъ. По его убѣжденію, положеніе человѣка, изображеннаго *надъ* животнымъ, показываетъ лишь неумѣніе художниковъ справиться съ двумя планами; они не знали закона перспективы, по которому фигуры могутъ прикрывать другъ друга, а потому прибѣгали къ такому неестественному положенію тѣла, особенно на геммахъ, гдѣ они сверхъ того были стѣснены недостаткомъ мѣста. На этомъ основаніи, Перро въ толкованія фрески присоединяется къ Винтеру и видитъ здѣсь охотника, бѣгущаго и преслѣдующаго дикаго быка. Такимъ же образомъ объясняетъ онъ и другіе памятники: на B охотникъ преслѣдуетъ антилопу (sic), на F охотникъ настигаетъ бѣгущую передъ нимъ антилопу, на C охотникъ бѣжитъ сбоку краснаго звѣря (un fauve).

Противъ этого мнѣнія высказался Майеръ [2]). Онъ полагаетъ, что толкованіе въ отдѣльности каждаго изъ названныхъ памятниковъ не можетъ привести къ совершенно достовѣрнымъ результатамъ и что ихъ слѣдуетъ разсматривать въ общемъ, какъ изображенія, касающіяся одного и того же сюжета. Поэтому Майеръ сближаетъ публикуемые имъ D и E съ одной стороны съ кубками изъ Вафіо, а съ другой— съ фреской изъ Тиринѳа, отъ которой въ свою очередь неотдѣлимы B и C. Опираясь на объясненія текстовъ и памятниковъ, Майеръ старается доказать, что на всѣхъ названныхъ имъ экземплярахъ дѣло идетъ объ охотѣ на дикихъ быковъ, и что охотникъ ни въ какомъ случаѣ не бѣжитъ рядомъ съ животнымъ, а во время ловли быка подброшенъ имъ вверхъ.



Рис. 15.

Исходнымъ пунктомъ для уясненія вопроса о ловлѣ быковъ въ древности служитъ для Майера Смирнскій рельефъ изъ Оксфорда, императорскаго времени, съ изображеніемъ Ταυροκαθάψια. Рельефъ этотъ являетсд иллюстраціей свидѣтельства Светонія (Claud. 21): Thessalos equites, qui feros tauros per spatia circi agunt, insiliuntque defessos et ad terram cornibus detrahunt (Cp. Dio Cass. LXI, 9, и CIA III, 114). Это некровавое зрѣлище цирка, введенное первыми римскими императорами, состояло въ живой связи съ одной изъ важнѣйшихъ сторонъ быта древнихъ ѳессалійцевъ, какъ объ этомъ гово-

[1]) Histoire de l'art, t. VI, p. 888.
[2]) Jahrbuch des archäolog. Instituts, VII, 1892, S. 76 ff.

ритъ Плиній (VIII, 182): Thessalorum gentis inventum est, equo iuxta quadrupedante, cornu intorta cervice tauros necare; primus id spectaculum dedit Romae Caesar dictator. Слова Плинія слѣдуетъ понимать такъ, что ѳессалійцы ловили быковъ живыми, а не убивали ихъ. Это доказываетъ и монета изъ Лариссы Берлинскаго минцъ-кабинета начала V вѣка, гдѣ изображенъ бѣгущій быкъ и рядомъ съ нимъ юноша, ухватившійся за его рога. Такъ происходили игры еще во времена Ѳеодосія; относящееся сюда свидѣтельство Геліодора (Aethiop. X 30) дѣлается вполнѣ яснымъ, благодаря монетѣ и рельефу.

Тогда какъ ѳессалійцы для охоты на быковъ употребляли лошадей, у населенія, которому принадлежатъ кубки изъ Вафіо, способъ этой охоты былъ иной и состоялъ въ установкѣ сѣтей. Нельзя приписать случаю то обстоятельство, что лошади не участвуютъ въ охотахъ на быковъ на памятникахъ „микенской“ эпохи. Если на геммахъ ихъ отсутствіе можетъ еще оправдываться недостаткомъ мѣста и чисто художественными побужденіями, то кубки представляли достаточно мѣста и творецъ ихъ не затруднялся никакими перспективными трудностями. Очевидно, что лошадь въ ту пору не играла той роли, какую она имѣла въ слѣдующую эпоху геометрическихъ и дипилонскихъ сосудовъ, и ею пользовались только знатные люди для войны и охоты; остальное же населеніе имѣло въ своемъ распоряженіи быковъ и воловъ, которые служили не только для плуга, но и для ѣзды на телѣгахъ. Изъ этого обыкновенія, полагаетъ Майеръ, возникла впослѣдствіи запряжка быковъ, фигурирующая на нѣкоторыхъ праздникахъ въ Платеѣ, Евбеѣ, Аргосѣ, а также и внѣ культа Геры, какъ напр. у кадмеянъ. Обычай предковъ перешелъ въ культъ какъ ritus, или въ миѳъ.

Тотъ же отголосокъ древняго быта Майеръ видитъ въ идеѣ Артемиды Ταυροπόλος и различныхъ праздниковъ—Ταυροπόλια, также въ культѣ Посейдона (въ Ефесѣ), какъ явствуетъ изъ Аѳенея X, 25, и Артемидора *Oneirocr.* I, 8. Бой быковъ, очевидно, составлялъ часть древнихъ Πανιώνια, которыя сначала праздновались въ Микале, а позднѣе въ Ефесѣ. На это, можетъ быть, указываетъ стихъ Гомера Υ 403. Какъ бы то ни было, Ταυροπόλια, навѣрное, издревле существовали у іонянъ Малой Азіи и отличались отъ римскаго спорта Ταυροκαθάψια (въ Смирнѣ, Афродизіѣ CIG 2759, Анкирѣ CIG 4039, Синопѣ CIG 4157).

Охоты на быковъ, устраиваемыя въ то время, о которомъ говорятъ намъ „микенскіе“ памятники, также носили чисто свѣтскій характеръ. Получили ли онѣ свое начало въ Ѳессаліи, а оттуда перешли къ магнезійскимъ эолянамъ (ср. Boeck. z. Schol. Pind. S. 319),

зависитъ отъ того, какъ представлять себѣ древнее поселеніе восточныхъ береговъ Эллады и направленіе переселеній. Сохранились свидѣтельства (Schol. Pind. P. 2, 88, и Steph. Byz. v. Ἄμυρος), которыя приписываютъ ловлю быковъ доисторическому населенію, а именно тому, которое мы привыкли обозначать малоазіатскими поселенцами или владѣтелями греческихъ береговыхъ мѣстностей, хотя въ новѣйшее время дѣлаются попытки отожествить ихъ съ мѣстными жителями Пеласгами.

Наконецъ Майеръ подвергаетъ критической оцѣнкѣ этимологію имени Ἐπίδαυρος и принимаетъ свидѣтельсто Страбона VIII, 374: Ἡ Ἐπίδαυρος δ'ἐχαλεῖτο Ἐπίταυρος κτλ. какъ указаніе на укротителей быковъ или охоту на быковъ.

Таковы доказательства Майера. Въ отвѣтъ на статью Майера, Перро въ „Additions et corrections" къ VI тому стр. 1013, заявилъ, что, несмотря на доводы нѣмецкаго ученаго, онъ признаетъ свое объясненіе совершенно правильнымъ. „Nous persistons, говоритъ онъ, malgré les objections qu'il pérsent, à croire que, dans la fresque de Tirynthe, le peintre a voulu montrer le chasseur courant à côté du taureau, et non bondissant sur son dos ou lancé en l'air".

Но объясненіе Перро въ самомъ дѣлѣ оказывается недостаточнымъ, если взглянуть на дѣло ближе. Нельзя согласиться съ нимъ, чтобы въ „микенскій" періодъ искусства художники были несвѣдущи въ перспективѣ. Напротивъ, въ этотъ періодъ мы видимъ такія изображенія, особенно на геммахъ, которыя не уступаютъ кубкамъ изъ Вафіо и на которыхъ знаніе перспективы обнаруживается самымъ яснымъ образомъ. Слѣдуетъ, напримѣръ, отмѣтить у Перро Pl. XVI, №№ 12, 18, 21, и нашъ F. Правда, что все зависѣло отъ личныхъ способностей и умѣнія художниковъ, такъ что въ микенскую эпоху часто можно встрѣтить произведенія самыхъ разныхъ достоинствъ. Но если отсутствіе перспективы на нашихъ памятникахъ объяснять только неумѣніемъ мастеровъ, то не можетъ не показаться въ высшей степени страннымъ то совпаденіе, что передъ нами не одинъ памятникъ, а цѣлый ихъ рядъ, и всѣ они при этомъ относятся къ одному и тому же предмету; отдѣлять же ихъ другъ отъ друга по какой бы то ни было причинѣ невозможно, съ чѣмъ, повидимому, согласенъ и самъ Перро.

Мнѣ казалось затѣмъ, что руководить нами въ данномъ вопросѣ въ особенности могъ бы F на рис. 16, почему я счелъ возможнымъ присоединить его къ памятникамъ, изслѣдуемымъ Майеромъ, находя его совершенно аналогичнымъ съ D и E. То объясненіе F, которое мы находимъ у Перро, не основано даже на его собственномъ ри-

сункѣ, гдѣ вполнѣ ясно видно по изгибу всего туловища, выпуклости чреслъ и икрамъ, что ноги охотника обращены въ сторону, противоположную головѣ быка. Руки его раскинуты въ разныя стороны, причемъ одна рука согнута, словно охотникъ замахнулся ею для удара, а въ дѣйствительности по недостатку мѣста, такъ какъ никакого орудія для удара охотникъ въ рукахъ не имѣетъ. Голова его обращена лицемъ внизъ, какъ это мы видимъ на E.

Итакъ, преслѣдовать быка охотникъ ни въ какомъ случаѣ не могъ. Этимъ рушится вся вѣроятность гипотезы Перро, и мы приходимъ къ заключенію, что объясненіе, предложенное Майеромъ слѣдуетъ считать вполнѣ удовлетворительнымъ и вѣроятнымъ. Трудно, разумѣется рѣшить, вскакивалъ ли охотникъ на спину и на шею быка, какъ это практикуется у нѣкоторыхъ индѣйскихъ племенъ при охотѣ на буйволовъ, или же онъ удерживалъ быка за рога, по всѣмъ правиламъ выработаннаго для этой цѣли искусства и ловкости.



Рис. 16.

A—F представлютъ намъ неудачные эпизоды охоты, жертвы ярости быковъ. Очевидно, случаи смерти неустрашимыхъ охотниковъ отъ неловкаго паденія или подъ копытами и рогами быка были не рѣдки. Но подобно тому, какъ на II кубкѣ изъ Вафіо борьба оканчивается торжествомъ человѣка, смирившаго полную одичалость животныхъ, такъ и на геммѣ, которую мы обозначили буквой G и воспроизвели на рис. 17, мы видимъ другой болѣе счастливый результатъ охоты: охотникъ поймалъ быка; схвативъ его за рогъ и за морду, онъ сильно пригнулъ голову быка къ землѣ и, обернувшись, можетъ быть, призываетъ на помощь своихъ товарищей; испуганное животное поджало хвостъ и мычитъ.



Рис. 17.

4) Охота на краснаго звѣря.

Эту охоту иллюстрируютъ всего лишь два памятника: агатъ Брит. муз., происхожденія островнаго [1]), и золотой перстень съ печатью изъ Микенъ [2]). На рѣзномъ камнѣ (рис. 18) охотникъ поражаетъ дротикомъ оленя или антилопу; животное хочетъ сдѣлать прыжокъ, но ударъ смертельный, и оно падаетъ на землю. На золотомъ

[1]) Perrot, Histoire de l'art, t. VI, fig. 432, 3.

[2]) Milchhoefer, Die Anfänge der Kunst, p. 34, fig. 37. Schuchhardt, Schliemann's Ausgrab., p. 257, fig. 230

перстнѣ мужчина, стоящій на колесницѣ, запряженной двумя конями, скачущими въ галопъ, изъ лука стрѣляетъ по убѣгающемъ оленѣ; лошадьми правитъ возница. Сцена происходитъ среди пейзажа, который составляютъ утесы, изображенные вверху, почва подъ ногами фигуръ и дерево, помѣщенное сбоку.

Сценами охоты не исчерпываются жанровые сюжеты на произведеніяхъ искусства микенской эпохи. Заслуживаетъ еще упоминанія нѣсколько геммъ и золотое кольцо съ рѣзьбой, произведенной вглубь, изъ Вафіо. Но они представляютъ менѣе интереса, такъ какъ не допускаютъ совершенно достовѣрнаго объясненія. На одной геммѣ Брит. муз.[1]), кажется, слѣдуетъ признать рыбную ловлю (рис. 19). На ней изображенъ мужчина, держащій въ поднятой рукѣ на веревкѣ рыбу; одѣтъ онъ въ широкіе панталоны съ воланами, доводящіе до колѣнъ и напоминающіе женскую юбку. Рыбная ловля не была занятіемъ, неизвѣстнымъ въ доисторическую пору Греціи; она упоминается, хотя и рѣдко, у Гомера[2]). Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что „микенскимъ" художникамъ не были чужды такіе элегическіе мотивы, какъ ловля рыбы. Можетъ быть, наша гемма представляетъ рыболова, шествующаго съ добычей.



Рис. 18.

На золотомъ кольцѣ изъ Вафіо[3]) изображена сцена пляски: пляшутъ мужчина и женщина; на сердоликѣ изъ Вафіо[4]) одна женщина кружится въ вихрѣ танца. На сардониксѣ изъ Вафіо[5]) мы встрѣчаемъ мужчину въ длинномъ, спускающемся почти до земли костюмѣ, важно шествующаго съ топоромъ на плечѣ; по мнѣнію Перро[6]), это костюмъ жреческій, а Шухгардтъ[7]) видитъ здѣсь царя, у котораго топоръ служитъ скипетромъ. Заслуживаетъ вниманія на агатѣ изъ Микенъ[8]) прекрасное по жизненной правдѣ и выразительности изображеніе мужчины въ длинной одеждѣ, который разрѣзываетъ брюхо кабана, лежащаго на столѣ вверхъ ногами. Наконецъ, слѣдуетъ назвать сердоликъ изъ Вафіо[9])



Рис. 19.

---

1) Perrot, Histoire de l'art, t. VI, fig. 432, 4.
2) μ. 329—331; см. Helbig, Das Homerische Epos² S. 424 f.
3) Perrot, t. VI, fig. 431, 9. 'Εφ ἀρχ. 1889, X, 39.
4) Perrot, t. VI, fig. 431, 1. 'Εφ ἀρχ. 1889, X, 12.
5) 'Εφ ἀρχ. X, 26. Schuchhardt, Schliemann's Ausgrab.², рис. 316.
6) Histoire de l'art, t. VI, p. 852.
7) Schliemann's Ausgrab.², S. 351.
8) 'Εφ ἀρχ. 1888, X, 36, Perrot, t. VI, fig. 428, 15.
9) 'Εφ. 89. X, 34. Perrot, t. VI, fig. 426, 14.

и халцедонъ изъ Элиды [1]), на которыхъ мы видимъ женщинъ, держащихъ (жертвенныхъ ?) животныхъ.

Если бы можно было доказать, что названные памятники представляютъ обыкновенные случаи изъ общественнаго культа, то есть эпизоды, предшествующіе жертвоприношенію [2]), то мы имѣли бы еще одну категорію жанровыхъ картинъ, относящихся до общественнаго быта. Но, разумѣется, между этими изображеніями могутъ быть и миѳологическія, и потому мы не беремся утверждать, что всѣ эти памятники принадлежатъ къ жанру.

Много было различныхъ мнѣній о томъ, къ какому кругу сюжетовъ нужно отнести изображеніе на большомъ микенскомъ золотомъ кольцѣ [3]). Смыслъ этой композиціи ученые понимали различно. Большинство признавало, что культъ можетъ дать представленіе о мысли произведенія [4]). Другіе полагали, что эта композиція взята изъ ассирійскихъ религіозныхъ представленій [5]). Наконецъ въ послѣднее время Коллиньонъ [6]), опираясь на мнѣніи Шухгардта, высказанномъ въ первомъ изданіи Schliemann's Ausgrabungen S. 314, указалъ на то, что нѣтъ никакихъ основаній искать миѳологическій смыслъ въ сценѣ, которую легко объяснить какъ обыкновенный жанръ. Коллиньонъ видитъ здѣсь женщинъ и дѣтей, занявшихся цвѣтами ради забавы; что до эмблемъ на полѣ изображенія, то онѣ никакого существеннаго значенія не имѣютъ и явились какъ средство заполнить пустыя мѣста.

Однако это мнѣніе, отъ котораго Шухгардтъ уже отказался во второмъ изданіи своей работы, очень мало удовлетворяетъ насъ. Собираніе цвѣтовъ на лугу дѣтьми въ сопровожденіи своихъ матерей,— вѣдь это идилія, самая невинная и нѣжная, на которую едва ли былъ способенъ „микенскій“ художникъ. Ни на какомъ другомъ памятникѣ микенской эпохи мы не встрѣчаемъ интимнаго жанра, семейныхъ сценъ. „Микенскіе“ художники живутъ общественной жизнью; ихъ жанръ имѣетъ вполнѣ общественный характеръ и не входитъ въ кругъ домашняго быта. Война, охота и, можетъ быть, культъ—вотъ среда, въ которой воспитываются ихъ таланты. Такимъ образомъ гораздо болѣе вниманія заслуживаетъ то толкованіе [7]), по которому

---

[1]) Myk. Vasen, E, 34. Perrot. t. VI, fig, 426, 12.
[2]) См. Histoire de l'art, t, VI, p. 851, 852.
[3]) Schliemann, Mykenae, fig. 530, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 23.
[4]) См. Milchhoefer, Die Anfänge der Kunst, S. 97 sq. и 136.
[5]) Rossbach, Arch. Zeitung 1883 S. 169.
[6]) Hist. de la sculpt. gr. I, p. 46—47.
[7]) Perrot, Histoire de l'art. t. VI, p. 842 сл.

данная композиція есть сцена поклоненія, подобно композиціямъ на двухъ другихъ золотыхъ кольцахъ [1]). Весьма вѣроятно, что мы имѣемъ здѣсь сюжетъ религіознаго содержанія, т. е. видимъ богиню, принимающую поклоненіе отъ двухъ стоящихъ передъ нею въ почтительномъ положеніи женщинъ.

В. Ахилловъ щитъ.

Ахилловъ щитъ Σ 478—607 даетъ намъ возможность составить понятіе о кругѣ представленій жанра въ ту эпоху, которую принято называть *вѣкомъ Гомера*. Онъ раскрываетъ передъ нами всѣ стремленія, всѣ разнообразные интересы, занимавшіе тогдашнихъ художниковъ. Онъ показываетъ, что направленіе, господствовавшее въ микенскую эпоху, изощрило изобрѣтательность мастеровъ и обогатило искусство гомеровскаго вѣка болѣе глубокимъ и разнообразнымъ содержаніемъ. Кругъ, въ которомъ вращался жанръ въ микенскую эпоху, теперь значительно расширенъ множествомъ новыхъ мотивовъ.

Въ продолженіи слишкомъ ста лѣтъ ученые трудились надъ объясненіемъ этого памятника, а между тѣмъ „щитъ Ахилла" до сихъ поръ еще для многихъ остается поэтической идеализаціей, преувеличивающей дѣйствительность [2]). Отвергать существованіе этого памятника мы не имѣемъ достаточныхъ основаній, хотя онъ и оставилъ свой слѣдъ только въ поэзіи. Своею оригинальностью щитъ Ахилла могъ возбуждать не мало недоумѣній и вопросовъ, на которые при прежнемъ состояніи науки могли быть даны только болѣе или менѣе гадательные отвѣты; но въ настоящее время, при современной разработкѣ научныхъ данныхъ, вопросы эти сдѣлались уже вполнѣ ясными [3]).

Ахилловъ щитъ относится столько же къ области аллегоріи, сколько и къ области жанра. Общая идея этого произведенія, несо-

---

[1]) Ibid fig. 428, 23 и 429.

[2]) См. Helbig, Das Homerische Epos [2] S. 395 ff., Collignon, Hist. de la sculpt. gr I, p. 71. Въ предисл. къ франц. перев. книги Гельбига Коллиньонъ измѣнилъ свое мнѣніе.

[3]) Послѣ открытія и изслѣдованія микенскихъ клинковъ не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что поэтъ въ своемъ описаніи разумѣлъ накладную работу изъ металлическихъ пластинокъ, которымъ искусственно придавались различные цвѣтные оттѣнки; техника щита, слѣдовательно, соотвѣтствовала техникѣ микенскихъ клинковъ. См. Schuchhardt, Schliemman's Ausgrab. [2] S. 272. Что касается художественныхъ средствъ, которыми пользовался авторъ щита, то, помимо микенскихъ памятниковъ, Бруннъ (Griech. Kunstgesch. I, S. 81 ff.). указалъ на Болонскія ситулы, какъ на произведенія, которыя во многихъ отношеніяхъ близко стоятъ къ Ахиллову щиту и слѣдовательно могутъ дать понятіе о томъ, какимъ образомъ художникъ выполнилъ отдѣльныя сцены на своемъ щитѣ

мнѣнно, аллегорическаго свойства. Въ отдѣльныхъ картинахъ представлены сцены изъ дѣйствительной жизни; но въ сочетаніи этихъ картинъ выражается болѣе глубокая мысль; художнику одаренному богатымъ воображеніемъ, удалось изложить свое воззрѣніе на человѣческую культуру въ картинной поэмѣ [1]). Въ композиціи щита ясно выражена та главная мысль, что общество сначала переживаетъ время, когда оно принуждено терпѣть отъ произвола грубой военной силы; затѣмъ народъ достигаетъ благоустроеннаго состоянія, благодаря тому, что упрочивается праведный судъ, семейственность, мирный трудъ, вообще воцаряется идеалъ осѣдлой мирной жизни [2]). Только эти черты сообщаютъ возведенному государственному зданію прочность и незыблемость, страна процвѣтаетъ и жители благоденствуютъ. Земля съ раскинувшимся надъ



Рис.—20. Свадебное шествіе. Чаша изъ Вульчи.

нею необъятнымъ небеснымъ сводомъ, на всемъ протяженіи до границъ Океана, является ареной, на которой развертывается картина человѣческой культуры. Обратимся къ отдѣльнымъ, жанровымъ сюжетамъ даннаго памятника.

Въ „мирномъ городѣ“ втораго круга мы видимъ слѣдующія сцены:

1) Бракъ или проводы невѣсты, πομπή v. 492—496.

Послѣ брачнаго пира въ домѣ родителей невѣсту провожаютъ при свѣтѣ факеловъ по городскимъ улицамъ въ домъ жениха. Поется

---

1) См. Brunn, Griechische Kunstgeschichte, I, S. 73 ff.
2) Ср. Гомера ι 5, τ 113 и Гезіода O. et D. 223. Gaisford.

свадебная пѣснь, Ὑμέναιος; юноши слѣдуютъ въ танцовальномъ маршѣ подъ звуки флейтъ и форминговъ; городскія женщины взираютъ на процессію.

Обычаи историческаго времени существенно были тѣже, какъ показываетъ цѣлый рядъ чернофигурныхъ вазъ архаическаго стиля, Gerhard, Auserl. gr. Vas. Bd. IV, Taf. 310—315, и краснофигурныхъ вазъ V ст., въ общихъ чертахъ совершенно напоминающихъ гомеровское описаніе. На одной аттической чернофигурной гидріи Берлинскаго музея, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 1891, мы видимъ „свадебное шествіе“ (можетъ быть, Пелея и Θетиды). На квадригѣ, обращенной направо, стоятъ рядомъ женихъ и невѣста; женихъ держитъ въ рукахъ возжи и бичъ; невѣста одной рукой опирается на поперечный край колесницы, а другой поддерживаетъ плащъ на головѣ. Направо, позади дышла, стоитъ Аполлонъ и играетъ плектрономъ на семиструнной киθарѣ. Напротивъ него — Артемида, обращенная налѣво и отчасти прикрытая лошадьми; она держитъ два горящихъ факела. Направо—Гермесъ съ жезломъ герольда (κηρυκεῖον), также отчасти закрытый лошадьми. Направо, впереди лошадей, голый мальчикъ дѣлаетъ большой прыжокъ въ воздухѣ.

Этотъ же сюжетъ мы встрѣчаемъ на одной краснофигурной чашѣ второй половины V вѣка въ Берлинскомъ муз. (рис. 20), Panofka, Bilder antiken Lebens Taf. XI, 3, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2530. Невѣсту провожаютъ въ домъ жениха. Налѣво въ портикѣ у двери дома стоитъ женщина съ двумя горящими факелами въ рукахъ и смотритъ на приближеніе новобрачныхъ. Передъ портикомъ, на встрѣчу имъ шагаетъ юноша (шаферъ, παρανύμφιος или πάροχος), увѣнчанный лавровымъ вѣнкомъ, и ударяетъ плектрономъ по семиструнной лирѣ. Далѣе слѣдуетъ женихъ; онъ беретъ за руку невѣсту, чтобы вести ее къ дому. Невѣста, закутанная покрываломъ, застѣнчиво наклонила голову. Шествіе завершаетъ мать невѣсты съ факеломъ въ рукѣ.

2) Всенародный судъ о спорной уплатѣ выкупной суммы за убійство v. 497—508.

Среди священнаго круга на площади (ἀγορά) сидятъ на тесанныхъ камняхъ городскіе старцы (судьи) и выслушиваютъ споръ двухъ тяжущихся о пенѣ за убійство; передъ судьями лежатъ два таланта золота,—награда тому изъ тяжущихся, кто вѣрнѣе докажетъ свое право, или, можетъ быть, тому изъ судей, рѣшеніе котораго будетъ справедливѣе; ихъ окружаетъ народъ, раздѣлившійся на двѣ половины и криками выражающій свое одобреніе каждому изъ спорящихъ.

3) Праздничный пиръ (εἰλαπίνη) v. 491.

Описаніе этой картины не дано поэтомъ; ее можно реставрировать приблизительно, сообразуясь съ „Симпозіономъ“ на треножникѣ изъ Танагры, опубликованномъ Лешке въ Arch. Zeit. 1881 Taf. 3—4 [1]) и съ слѣдующимъ мѣстомъ *Одиссеи*:

ι 5: οὐ γὰρ ἐγώ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι,
ἢ ὅτ' ἂν εὐφροσύνη μὲν ἔχῃ κάτα δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
ἥμενοι ἑξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
οἰνοχόος φορέῃσι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσιν.

Въ третьемъ поясѣ мы видимъ шесть сценъ, олицетворяющихъ четыре времени года.

1) Весна. Паханіе поля. v. 541—549.

Плугари пашутъ волами поле; хозяинъ поля подаетъ имъ кубокъ вина всякій разъ, какъ они приближаются къ концу нивы, сдѣлавъ оборотъ отъ одного конца пашни до другаго.

На одной чернофигурной чашѣ Никостена (Gerhard, Trinkschalen u. Gefässe Taf. I. 1) мы находимъ эпизоды изъ сельской жизни. Картина, идущая вокругъ центральнаго медальона, представляетъ крестьянъ во время полевыхъ работъ. Три пахаря слѣдуютъ другъ за другомъ со своими плугами, въ которые впряжены быки попарно. Но картина Никостена богаче гомеровскаго описанія и не заключаетъ въ себѣ эпизода съ хозяиномъ. Крестьянъ, пашущихъ землю плугами, мы встрѣчаемъ еще на очень древней чернофигурной вазѣ Луврскаго собранія (Jahn, Sächs. Ber. 1867 Taf. I, 2).

2) Лѣто. Жатва v. 550—557.

Жнецы, сверкая на солнцѣ серпами, жнутъ полосой высокую ниву; за ними слѣдуютъ работники, перевязывающіе въ снопы колосья, которые подаютъ имъ дѣти. Тутъ же стоитъ хозяинъ поля, опираясь на посохъ, и безмолвно наблюдаетъ за работой.

3) Полевой праздникъ жатвы v. 558—560.

Подъ тѣнью дуба совершаются приготовленія къ трапезѣ; вѣстники (κέρυκες) приносятъ богамъ въ жертву быка, а женщины обильно посыпаютъ мукой мясо, которое надлежало подать къ столу жнецовъ [2]).

---

[1]) Мы даемъ описаніе этой вазы ниже, въ началѣ главы, трактующей о жанровыхъ сюжетахъ на архаическихъ вазахъ.

[2]) Слѣдую толкованію Faesi-Franke стиха 559. Ср. Гомера ξ 77 и 420.

4) Осень. Сборъ винограда v. 561—572.

Въ виноградникѣ, окруженномъ стѣной и рвомъ, юноши и дѣвицы носятъ въ корзинахъ къ чанамъ собранный виноградъ; работа исполняется подъ напѣвъ грустной пѣсни о Линѣ [1]); работники слѣдуютъ за юнымъ пѣвцомъ, играющимъ на киѳарѣ, выбивая ногами въ тактъ пѣсни, и подхватывая припѣвъ. Ср. изображеніе на таблицѣ Берлинск. муз. *Ant. Denkm.* I, Taf. 8, 24, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 783.

5) Зима. Пастушеская жизнь: нападеніе львовъ на стадо (а) v. 373—586.

Разсказанное Гомеромъ въ стихахъ 573—586 нельзя изобразить въ одной картинѣ. Пастухи выпускаютъ стадо быковъ изъ загоновъ, скотъ, выражая свое удовольствіе рѣзвыми движеніями, направляется къ рѣкѣ, вдругъ два льва бросаются на передняго быка, пастухи спѣшатъ на помощь, напрасно пытаясь испугать львовъ и подстрекая собакъ, послѣднія не рѣшаются подступить близко къ звѣрямъ, лаютъ и убѣгаютъ назадъ, — все это сцены, слѣдующія одна за другой; онѣ не могутъ быть изображены разомъ; поэтъ по своему обыкновенію, вышелъ изъ предѣловъ, поставленныхъ художникомъ. Опредѣлить не только въ общихъ чертахъ, но и въ подробностяхъ, какъ была трактована въ дѣйствительности эта картина, не трудно, если прибѣгнуть къ помощи одного изъ двухъ замѣчательныхъ „протокориѳскихъ" лекитовъ, опубликованныхъ Фуртвэнглеромъ въ Arch. Zeit. 1883 Taf. 10, и относящихся къ VIII или VII вѣку [2]). Лекитъ, представляющій для насъ большой интересъ своимъ жанровымъ содержаніемъ, происходитъ изъ Нолы и находится въ Лондонѣ (въ собраніи Temple). Въ главной полосѣ, обвивающей туловище сосуда, изображена картина (рис. 21), прямо иллюстрирующая нашъ эпизодъ на щитѣ Ахилла. Центральная группа можетъ быть описана словами самого поэта (V. 579):

σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσιν
ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην · ὁ δὲ μακρὰ μεμυκὼς
ἕλκετο.

Два льва напали на быка и вцѣпились въ него когтями. Быкъ стоитъ съ нагнутой головой, какъ будто защищается рогами. Съ обѣихъ сторонъ на помощь къ нему бѣгутъ пастухи; дротики ихъ, поднятые правой рукой, готовы нанести удары львамъ. Одинъ изъ пастуховъ спускаетъ стрѣлу изъ лука; онъ, естественно, держится позади своихъ товарищей, вооруженныхъ копьями. Пастухи представ-

[1]) См. Paus. IX, 29, 6—9, Herodot. II, 79, и толкованіе въ изд. Faesi-Franke v. 567 слѣд.

[2]) См. Jabrb. d I, 1887 S. 18 ff. (Дюммлеръ).

лены совершенно голыми и съ длинными бородами. Въ воздухѣ нарисованы летящими стрѣла и дротикъ, а позади пастуховъ птица.

Вся композиція нѣсколько напоминаетъ описанную нами сцену львиной охоты на микенскомъ клинкѣ, но она болѣе наивна и прелестна по своей простотѣ и непосредственности. Зависимость этой картины съ одной стороны отъ Ахиллова щита, а съ другой отъ микенскихъ памятниковъ признаетъ и Фуртвэнглеръ [1]), который дѣлаетъ такое замѣчаніе относительно пастуховъ: „Ihr Betragen ist sehr muthig, während die Hirten des homerischen Schildes erschreckt ihre Hunde antreiben, die indess auch nur zu bellen wagen". Однако допускать разницу въ изображеніи пастуховъ на вазовомъ рисункѣ и на щитѣ, какъ мнѣ кажется, нѣтъ никакихъ достаточныхъ основаній. При реставраціи Ахиллова щита нужно помнить слѣдующее. Не стараясь уяснить себѣ общую мысль произведенія и поставивъ лишь



Рис 21.—Нападеніе львовъ на быка. Протокоринескій лекитъ.

единственной заботой описаніе отдѣльныхъ сценъ, поэтъ не считаетъ себя обязаннымъ буквально и точно списывать то, что находится передъ его глазами. Часто онъ пытается отыскать связь между отдѣльными группами, тогда онъ самъ чувствуетъ себя художникомъ, способнымъ творить; сцены оживаютъ передъ нимъ, облекаются въ живыя лица; временный моментъ изображенія онъ поясняетъ, развиваетъ въ разсказѣ, даетъ не пластическую, а поэтическую картину. Если буквально слѣдовать описанію поэта, то мы получимъ такую композицію которая не найдетъ себѣ никакой аналогіи среди существующихъ древнихъ греческихъ памятниковъ; памятники эти имѣютъ вполнѣ опредѣленный характеръ; отличительная особенность ихъ заключается въ наивномъ стремленіи къ самому простому и краткому выраженію мыслей. Кромѣ того, что̀ здѣсь поражаетъ каждаго, это подчиненность конвенціональному или уже раньше существовавшему въ трактовкѣ сюжетовъ, не ограничивающая впрочемъ собственную свободу живописцевъ въ передачѣ составныхъ частей компози-

[1]) Arch. Zeit. 1883. S. 159.

ціи. Получается такое впечатлѣніе, какъ отъ ученическихъ рисунковъ, исполненныхъ въ рисовальной школѣ для упражненія памяти, послѣ того какъ учитель покажетъ на минуту ученикамъ какой нибудь рисунокъ и велитъ сейчасъ же воспроизвести видѣнное по памяти. Схема рисунка у всѣхъ будетъ общая съ оригиналомъ, но исполненіе его составныхъ частей—это личное дѣло каждаго, у однихъ ближе къ оригиналу, у другихъ дальше отъ него. Такимъ образомъ, если мы встрѣчаемъ среди вазовыхъ рисунковъ архаическаго періода такіе, которые трактуютъ сюжеты Ахиллова щита, то зависимость ихъ отъ картинъ щита болѣе, чѣмъ вѣроятна. Съ другой стороны, характеръ этихъ памятниковъ долженъ научить насъ о характерѣ картинъ на щитѣ.

Обращаясь теперь къ нашему эпизоду, мы можемъ смѣло утверждать, что цѣлаго стада быковъ ни въ какомъ случаѣ на картинѣ Ахиллова щита не было: стадо было показано всего однимъ быкомъ, на котораго напали львы. Далѣе: пастухи держались не въ отдаленіи, а бросились на помощь стаду. Поэтъ самъ говоритъ (v. 581):

τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.

Все отличіе вазовой картины отъ описанія поэта состоитъ въ томъ, что на ней нѣтъ собакъ, которыя, можетъ быть, не помѣщены живописцемъ по недостатку мѣста. Но достаточно нарисовать у ногъ пастуховъ одну собаку, удаляющуюся отъ львовъ, чтобы у зрителя, одареннаго богатой фантазіей, возникли всѣ тѣ впечатлѣнія отъ сцены въ ихъ послѣдовательности, которыя такъ тщательно сгруппированы поэтомъ.

Итакъ, близкая зависимость вазоваго рисунка отъ изображенія на Ахилловомъ щитѣ, какъ намъ кажется, не подлежитъ сомнѣнію.

6) Овцы на пастбищѣ (b) v. 587—589.

Среди ландшафта прелестной тихой долины—стадо овецъ; слѣва и справа—хлѣвы (σταθμοί), шалаши пастуховъ (κλισίαι) и непокрытые загоны для стада (σηκοί). Эту картину можетъ иллюстрировать изображеніе на древнемъ беотійскомъ сосудѣ съ надписью „Γαμήδης ἐποίησε“ въ Луврѣ (Gaz. des beaux arts, 1875, I, p. 303, Dumont, les Cér. de la Gr. pr., p. 62, Klein, Meistersign.[2] S. 31, 1): изображенъ пастухъ, съ палкой на плечѣ, къ которой прикрѣплена котомка; онъ идетъ позади своего стада, состоящаго изъ барановъ, козъ и быка.

Содержаніемъ четвертаго круга служатъ двѣ сцены:

1) Хороводъ v. 590—602.

Юноши въ бѣлыхъ одеждахъ, съ золотыми ножами на ремняхъ черезъ плечо, на одной сторонѣ, и дѣвицы, увѣнчанныя зеленью, на другой, взявшись за руки, пляшутъ. Среди *дипилонскихъ* вазъ, какъ мы увидимъ ниже, существуютъ два сосуда, которые по своему содержанію весьма близки къ описанію Гомера. Предметомъ ихъ также служитъ хороводная пляска. Это—глубокая чаша изъ собранія аѳинскаго музея на Акрополѣ, Mon. d. I. IX, 39, 2, и древне-аттическій сосудъ съ тремя ручками, Jahrb. d. Inst. 1887. II, Taf. 3, 4, Baumeister, Denkm. Abb. 2077, 2078.

2) Пляска v. 603—605.

Хоръ, зрители и пѣвецъ, играющій на киѳарѣ, окружаютъ двухъ танцоровъ, которые кружатся въ вихрѣ танца. Ср. сцену пляски на золотомъ кольцѣ изъ Вафіо (Ἐφ. ἀρχ. 1889, X, 39, Perrot, Histoire de l'art, t. VI, fig. 431, 9).

Таковы жанровые сюжеты Ахиллова щита. Въ личности творца этого памятника удачно совмѣстилось нѣсколько весьма цѣнныхъ достоинствъ: это былъ глубокій мыслитель своего времени и даровитый скульпторъ. По своимъ интересамъ, по выбору сюжетовъ авторъ щита является чисто греческимъ художникомъ, создавшимъ замѣчательное народное произведеніе. Общепринятое убѣжденіе о вліяніи восточныхъ памятниковъ на созданіе щита, по нашему мнѣнію, носитъ на себѣ печать ничѣмъ не оправдываемаго произвола. Такъ Бруннъ [1]), сопоставляя жанровыя сцены щита съ значительно болѣе молодыми ассирійскими рельефами, опубликованными Лайярдомъ во второмъ собраніи, ставитъ щитъ въ прямую зависимость отъ восточнаго искусства. „Dieser Schild, говоритъ онъ на стр. 73, ist nach der Idee und Gliederung seines bildnerischen Schmuckes griechisch; in der Darstellung und Behandlung der einzelnen Scenen dagegen ist er noch von asiatischen Vorbildern abhängig“. Но разсматривая этотъ вопросъ со всѣхъ возможныхъ точекъ зрѣнія, мы находимъ мнѣніе Брунна неосновательнымъ и несообразнымъ ни съ описаніемъ поэта, ни съ предшествующимъ развитіемъ искусства въ микенскую эпоху, ни съ развитіемъ поэтической мысли и слова въ эпосѣ, которое шло рука объ руку съ такимъ же движеніемъ въ области искусства. Нигдѣ, кажется, связь между художественнымъ творчествомъ и народною жизнью не

[1]) Griech. Kunstgesch. I, S. 77 ff.

является столь тѣсной и глубокой, какъ въ эпической поэзіи грековъ. Пѣсни Гомера носятъ вполнѣ національный характеръ, отражая въ себѣ самымъ яснымъ и понятнымъ образомъ всѣ особенности греческой народности, ея бытъ и нравы, даже ея самыя сокровенныя воззрѣнія. Гомеръ—это наблюдательный разсказчикъ быта своихъ современниковъ, живо чувствующій окружающую жизнь. Помимо самаго содержанія поэмъ, гдѣ все проникнуто стремленіемъ къ изображенію окружающей дѣйствительности, картины быта и сцены изъ обыденной жизни заключаются въ многочисленныхъ поэтическихъ сравненіяхъ. Интересны, напримѣръ, слѣдующія мѣста въ Иліадѣ:

М 421: ἀλλ' ὥς τ'ἀμφ' οὔροισι δύ' ἀνέρε δηριάασθον,
μέτρ' ἐν χερσὶν ἔχοντες, ἐπιξύνῳ ἐν ἀρούρῃ,
ὥ τ' ὀλίγῳ ἐνὶ χώρῳ ἐρίζητον περὶ ἴσης,
ὣς ἄρα τοὺς διέεργον ἐπάλξιες·
М 432: ἀλλ' οὐδ' ὣς ἐδύναντο φόβον ποιῆσαι 'Αχαιῶν,
ἀλλ' ἔχον ὥς τε τάλαντα γυνὴ χερνῆτις ἀληθής,
ἥ τε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἶριον ἀμφὶς ἀνέλκει
ἰσάζουσ', ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄρηται.
Λ 558: ὡς δ' ὅτ' ὄνος παρ' ἄρουραν ἰὼν ἐβιήσατο παῖδας
νωθής, ᾧ δὴ πολλὰ περὶ ῥόπαλ' ἀμφὶς ἐάγῃ,
κείρει τ' εἰσελθὼν βαθὺ λήιον· οἱ δέ τε παῖδες
τύπτουσιν ῥοπάλοισι· βίη δέ τε νηπίη αὐτῶν·
σπουδῇ τ' ἐξήλασσαν, ἐπεί τ' ἐκορέσσατο φορβῆς·
ὣς τότ' ἔπειτ' Αἴαντα κτέ.
П 7: Ахиллъ укоряетъ плачущаго Патрокла—
„τίπτε δεδάκρυσαι, Πατρόκλεις, ἠύτε κούρη
νηπίη, ἥ θ' ἅμα μητρὶ θέουσ' ἀνελέσθαι ἀνώγει,
εἱανοῦ ἁπτομένη, καί τ' ἐσσυμένην κατερύκει,
δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται·
О 361: ('Απόλλων) ἔρειπε δὲ τεῖχος 'Αχαιῶν
ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις ψάμαθον παῖς ἄγχι θαλάσσης,
ὅς τ' ἐπεὶ οὖν ποιήσῃ ἀθύρματα νηπιέῃσιν,
ἂψ αὖτις συνέχευε ποσὶν καὶ χερσὶν ἀθύρων.

Число такихъ сравненій въ Иліадѣ довольно велико [1]). Все это жанровыя картины, отъ которыхъ невольно обращаешься мыслью къ жанрамъ Millet, Liebermann'а или Israels'а. Отличительная черта гомеровскихъ описаній также, какъ и картинъ Liebermann'а или Millet, состоитъ не въ живописной привлекательности, а въ монументальномъ величіи, въ стремленіи къ эпическому, къ грандіозному. Это

[1]) Ср. еще О 679 sq., Р 389 sq., N 571, Е 136 sq., Λ 414 sq.

есть то, что Либерманнъ писалъ о себѣ: „Nicht das sogenannte Malerische ist's, was ich suche, sondern die Natur in ihrer Einfachheit und Grösse aufzufassen—das Einfachste und das Schwerste“ [1]).

Можно сказать съ увѣренностью, что, если кто хочетъ понять вкусъ поэта, причины, побудившія его стремиться къ изображенію сюжетовъ, взятыхъ изъ повседневной жизни,—то объясненія тому слѣдуетъ искать въ общемъ состояніи культуры: поэтъ, поддаваясь общему настроенію и художественнымъ требованіямъ своего времени, изображалъ съ такимъ неподдѣльнымъ творчествомъ все то, что онъ видѣлъ вокругъ себя. Начало натуралистическаго движенія, характеризующаго эпическую поэзію, какъ мы видѣли, восходитъ за нѣсколько вѣковъ назадъ, ко временамъ микенской культуры, передовыми представителями которой были художники. Искусство содѣйствовало развитію этого натурализма, вліяніе котораго не замедлило отразиться и на литературныхъ начаткахъ эллиновъ.

Что касается восточныхъ памятниковъ, то только изъ однородности стремленій, задачъ и вкусовъ, а не изъ подражанія, вытекаетъ сходство греческихъ произведеній искусства съ произведеніями Ассиріи и Египта. Сходство, даже равенство стиля, вкуса и сюжетовъ не означаетъ еще зависимости. Исторія искусствъ научаетъ насъ, что во всякое время въ мѣстностяхъ, національно раздѣленныхъ, нѣкоторыя формы и тенденціи въ искусствѣ такъ-же, какъ и сюжеты, часто, такъ сказать, чувствуются въ воздухѣ и воспринимаются нѣсколькими лицами безъ всякаго внѣшняго соприкосновенія, совершенно такъ, какъ это бываетъ съ открытіями въ наукѣ, съ изобрѣтеніями въ области механики; такія открытія часто дѣлаются многими лицами независимо другъ отъ друга. Каждый вѣкъ завѣщаетъ своему преемнику наслѣдство скрытыхъ силъ, формъ, нуждающихся въ дальнѣйшемъ развитіи, тревожныхъ вопросовъ, требующихъ разрѣшенія. Поэтому, два художника, принадлежащіе одному и тому-же мѣсту и тѣсно связанные между собою, но двухъ различныхъ вѣковъ, гораздо болѣе непохожи другъ на друга, чѣмъ два художника современники, но живущіе въ различныхъ мѣстахъ и ничего общаго другъ съ другомъ неимѣющіе. Ученики бываютъ совершенно непохожи на своихъ учителей, подъ кровлей которыхъ они работали цѣлые годы; между тѣхъ мастера одной и той-же эпохи, но различныхъ національностей, бываютъ удивительно похожи другъ на друга. Исторія искусствъ не знаетъ никакого національнаго различія въ сюжетахъ и въ техникѣ. Сюжеты

---

[1]) R. Muther, Gesch. d. Malerei im 19. Jahrhundert. III, 421.

происходятъ изъ общей атмосферы цивилизаціи; техническія пріобрѣтенія, какъ и всѣ вновь открытыя истины, составляютъ собственность всего міра.

Итакъ, мы полагаемъ, что рѣшительнаго, безусловнаго вліянія Востока не замѣтно ни на Ахилловомъ щитѣ, ни на другихъ произведеніяхъ греческаго искусства. У нѣкоторыхъ ученыхъ явилось, напримѣръ, обычаемъ утверждать, что типъ такъ называемыхъ „Аполлоновъ“ заимствованъ греками непосредственно изъ Египта, и именно изъ Навкратиса [1]. Мы позволимъ себѣ не согласиться съ подобными домыслами, составляющими, по нашему мнѣнію, ничѣмъ не подтверждаемую гипотезу [2]. Статуи эти представляютъ грубые и наивные пріемы, но совершенно независимые отъ египетскихъ памятниковъ. Тутъ не видно оцѣпенѣлости и деревянности, не видно, чтобы подражаніе чужимъ образцамъ поставило искусство внѣ всякихъ отношеній къ живой дѣйствительности. Напротивъ, индивидуальность статуй такъ сильна и ярко проявлена, что самостоятельность ихъ не подлежитъ никакому сомнѣнію [3]. Затрудняясь въ выраженіи, впадая въ крайности, скульпторы стараются освободиться отъ оковъ традиціонной формы, имѣя передъ собою живую натуру. Это дѣтскіе, наивные шаги заявляющаго о своей самостоятельности искусства. Къ самымъ наивнымъ, выхваченнымъ изъ жизни, фигурамъ принадлежитъ особенно статуэтка изъ Навкратиса, описанная Г. Е. Кизерицкимъ [4]. Заботясь лишь о томъ, чтобы передать индивидуальныя черты природы, схватить портретное сходство, скульпторъ упускаетъ изъ виду правильность формы, слѣдствіемъ чего является нарушеніе пропорцій тѣла, несоразмѣрная величина головы и туловища; но за-то въ ней чувствуется жизнь.

C. Вазы геометрическаго или дипилонскаго стиля.

Намъ слѣдуетъ теперь ступить на почву Аттики, гдѣ наше вниманіе привлекаютъ къ себѣ жанровые сюжеты на сосудахъ геометрическаго или дипилонскаго стиля.

---

[1]) Защитникомъ этого мнѣнія является Фуртвэнглеръ, Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipz. 1893. S. 713 ff. Въ русской ученой литературѣ это мнѣніе охотно поддерживаетъ г. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, стр. 80 сл.

[2]) Уже проф. Э. Р. фонъ-Штернъ въ своей рецензіи на книгу г. Павловскаго (Журн. Мин. Нар. Пр. за 1896 г.) считаетъ подобнаго рода предположеніе преждевременнымъ, такъ какъ Навкратисъ раньше половины VI вѣка еще не существовалъ или по крайней мѣрѣ не имѣлъ еще никакого значенія.

[3]) Cp. Brunn—Flasch, Griechische Kunstgeschichte. Zweites Buch, München 1897, S. 103.

[4]) Jahrb. d. arch. Inst. 1892, Taf. 6, S. 179 ff.

Еще въ началѣ 70-хъ годовъ нынѣшняго столѣтія выдѣленіе въ опредѣленную группу нѣкоторыхъ очень древнихъ сосудовъ, сдѣланное Конце [1]), внесло новый научный фактъ въ область греческой археологіи: оно обнаружило существованіе геометрическаго стиля и доставило матеріалъ для его изученія [2]).

Изображенія человѣческихъ фигуръ и животныхъ на дипилонскихъ вазахъ не обнаруживаютъ никакой самобытной художественности и вполнѣ носятъ на себѣ отпечатокъ геометрическихъ узоровъ. Формы угловаты и условны; непропорціонально длинныя и тонкія фигуры состоятъ только изъ очерковъ, заплеснутыхъ краскою безъ всякихъ тѣней и пробѣловъ. Голова изображается въ видѣ круга; чтобы напоминать профиль, этотъ кругъ имѣетъ одну заостренную часть, которая образуетъ птичій клювъ. Опрокинутый треугольникъ составляетъ бюстъ, двѣ продолговатыя массы—бедра. Каждая фигура нисколько ни разнится въ этомъ отношеніи отъ остальныхъ. Эта подчиненность условно-принятому достаточно показываетъ, что мы имѣемъ дѣло съ техникой ремесленника, у котораго не было ни влеченія, ни достаточной силы фантазіи, ни необходимости къ тому, чтобы стремиться на этомъ пути къ какимъ бы то ни было успѣхамъ.

Однако, несмотря на геометрическій отпечатокъ, при сравненіи человѣческой фигуры на картинахъ дипилонскихъ сосудовъ съ „микенскими“ произведеніями замѣчается поразительное сходство; это сходство не есть случайное совпаденіе, а внутреннее сродство: свойственная гончарамъ манера изображать человѣка съ широкою грудью, тонкимъ осинымъ станомъ и длинными ногами, составляетъ явленіе сообразное съ художественнымъ воззрѣніемъ микенскихъ мастеровъ; даже птичья голова дипилонскихъ фигуръ встрѣчается на микенскихъ памятникахъ [3]).

Boehlau [4]) старался доказать, что геометрическія начертанія, играющія роль въ декораціи дипилонскихъ сосудовъ, легко могутъ быть

---

[1]) Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst (Sitzungsber. d. Wiener Akad 1870 S. 505).

[2]) Зарожденіе этого стиля, элементы, изъ которыхъ онъ сложился и развился далѣе, до сихъ поръ остаются вопросомъ спорнымъ. Конце тогда же выставилъ теорію, по которой геометрическій стиль считается общимъ наслѣдіемъ индо-европейскихъ народовъ, принесеннымъ ими изъ своей первоначальной, арійской родины. Къ такому рѣшенію вопроса склонились Гиршфельдъ (Annali dell' Inst. 1872, p. 138) и Бруннъ (Brunn—Lau, Die griech. Vasen, p. 5; Brunn, Griech. Kunstgesch, I, S. 53 ff.). Гельбигъ (Das Homeriche Epos [2] S. 37), напротивъ, рѣшительно высказался противъ него и доказывалъ, что колыбелью геометрической орнаментаціи была передняя Азія.

[3]) Таковы напр., фигуры на рѣзномъ камнѣ, Myk. Vasen, E, 29, Perrot, Hist. de l'art, VI, fig. 428, 7.

[4]) Bäotische Vasen (Jahrbuch des arch. Inst., III, 1889, S. 325—364).

произведены отъ украшеній „микенскихъ“ произведеній искусства; такъ напримѣръ, спираль, нарисованная грубо и угловато, дастъ намъ меандръ.

Вникая въ совокупность этихъ фактовъ, мы приходимъ къ заключенію, что дипилонскій стиль есть ничто иное, какъ примѣненіе геометрическихъ элементовъ на микенской основѣ, что онъ созданъ искусственно и возникъ исключительно для парада погребальныхъ церемоній [1]). Въ сочиненіи орнаментовъ преобладаетъ подборъ украшеній, отчасти, можетъ быть, заимствованныхъ съ вышивокъ тканей и ковровъ, которыми убирались ложе покойника и его тѣло. Что касается человѣческой фигуры, то здѣсь замѣчается стремленіе воспроизводить формы „микенскаго“ искусства, но воспроизводить поверхностно, небрежно, нѣсколькими штрихами, сообразно временной роли сосуда. Картины эти производились шаблонно, ремесленно, цѣлыми десятками. Само собою разумѣется, что при такой, чисто фабричной производительности вазъ и при ихъ погребальномъ назначе-



Рис. 22.—Отпѣваніе покойника на вазѣ геометрическаго стиля.

ніи долженъ былъ возникнуть извѣстный декоративный пошибъ; гончары строго слѣдовали однажды принятымъ, условнымъ формамъ и не дѣлали никакихъ замѣтныхъ успѣховъ въ развитіи этой декораціи. Между тѣмъ вліяніе дипилонскаго стиля незамѣтно, мало по малу, распространилось за предѣлы одной фабрики. Нѣтъ надобности указывать на соотношенія между дипилонскими вазами и древними бронзами Олимпіи и Крита [2]).

---

[1]) Дипилонскія вазы нарочно изготовлялись для похоронъ, что видно изъ того, что многія изъ нихъ не имѣютъ дна; послѣ погребенія, ихъ разбивали, а черепки бросали на могилѣ.

[2]) См. Collignon, Hist. de la sculpt gr. I, 79 сл.

Обратимся теперь къ разсмотрѣнію сюжетовъ на дипилонскихъ вазахъ [1]). Сюжеты эти взяты изъ дѣйствительной жизни. Большіе, самые великолѣпные сосуды дипилонскаго стиля содержатъ изображенія погребальныхъ церемоній, рисуютъ намъ тѣ потрясающія, торжественныя минуты, когда семейство покойнаго, окруженное друзьями и близкими, заканчиваетъ свое вѣчное разставаніе съ мужемъ или отцемъ, отдавая прахъ его землѣ. Сюда относятся слѣдующія вазы:

Большой кратеръ на высокой цилиндрической ножкѣ Луврскаго музея, Rayet et Collignon, Hist. de la céramique grecque, p. 26 сл., fig. 19. Центральное поле между ручками сосуда предназначено служить для главной картины; здѣсь изображено (рис. 22) выставленіе покойника (πρόθεσις) или отпѣваніе. На парадномъ ложѣ, покрытомъ клѣтчатымъ ковромъ, лежитъ трупъ умершаго. Вокругъ ложа, внизу, вверху, съ боковъ, расположены фигуры родственниковъ и друзей покойнаго; одни изъ нихъ сидятъ на стульяхъ, другіе стоятъ, но всѣ хватаются за голову, какъ будто хотятъ вырвать волосы. Это напоминаетъ слѣдующее мѣсто Иліады Σ 354.

παννύχιοι μὲν ἔπειτα πόδας ταχὺν ἀμφ' 'Αχιλῆα
Μυρμιδόνες Πάτροκλον ἀνεστενάχοντο γοῶντες·

Картина на вазѣ исполнена безъ всякаго знанія перспективы. Она имѣетъ большое сходство съ тѣмъ, что мы видимъ въ древне-итальянской живописи, гдѣ всѣ линіи и предметы поднимаются вверхъ, такъ что плоскости почвы не убѣгаютъ вдаль, а возвышаются другъ надъ другомъ, и вся картина походитъ на топографическій видъ, снятый съ высоты птичьяго полета.

Живописецъ раздѣлилъ участвующихъ при оплакиваніи на два полухора: плакальщиковъ, сидящихъ на стульяхъ и исключительно преданныхъ скорби, и мужчинъ, стоящихъ вокругъ одра. Похоронный плачъ состоялъ не изъ безпорядочныхъ, дикихъ воплей, а изъ опредѣленныхъ, сочиненныхъ напередъ печальныхъ пѣсней, которыя исполнялись полухорами поочередно и къ исполненію которыхъ приглашались даже пѣвцы или женщины, выдающіяся изъ среды другихъ своимъ умѣніемъ причитать [2]). Пѣніе пѣвцовъ прерывалось припѣвомъ всѣхъ присутствующихъ или только полухоровъ, а также отдѣльными криками скорби. Съ пѣніемъ соединялись наружныя выраженія печали: присутствующіе били себя въ грудь, царапали лицо или рвали волосы. Эти обычаи дикаго отчаянія при погребеніяхъ ограничилъ

---

1) См. каталогъ Гиршфельда, Vasi arcaici ateniesi (Annali dell' Inst. 1872, p. 138; Monumenti, t. IX, tav. XXXIX и XL); Collignon, Catalogue des vases peints du musée de la Société archéologique d'Athènes, 1877; Dumont, les céramiques de la Gr. pr., p. 96 сл.

2) G. F. Schoemann, Griech. Alterthümer³, II Bd. S. 567 f., Blümner, Die griech. Privatalterthümer въ Hermann's Lehrbuch d. gr. Antiq. B. IV, S. 365 ff.

лишь Солонъ новымъ закономъ (Plut. Sol. 21), но на дипилонскихъ вазахъ они въ полной силѣ.

Всѣ фигуры, какъ на этой вазѣ, такъ и на трехъ послѣдующихъ, изображены голыми, и не только у мужчинъ нѣтъ одежды, но даже и у женщинъ. Это тѣмъ болѣе замѣчательно, что на нѣкоторыхъ другихъ сосудахъ этого рода женщины одѣты. Для объясненія этого непонятнаго факта выставлялось не мало замѣчательныхъ предположеній. Такъ Гельбигъ[1]) сближаетъ голыя фигуры женщинъ на дипилонскихъ вазахъ съ изображеніемъ финикійской Астарты; однако финикійское вліяніе на дипилонскихъ сосудахъ доказать нельзя. На Кипрѣ найденъ всего одинъ экземпляръ этого класса (Cesnola, Cyprus pl. 29), и онъ попалъ на островъ, безъ сомнѣнія, при посредствѣ торговли. Такъ же мало вѣроятно предположеніе Крокера[2]) о египетскомъ вліяніи. Фуртвэнглеръ[3]), съ своей точки зрѣнія, выставляетъ гипотезу тенденціознаго характера; вотъ что онъ говоритъ по поводу одного изъ Копенгагенскихъ лекитовъ: „Die Mädchen sind hier wie nackt gebildet; dabei müssen wir aber wohl bedenken, dass dieser Stil nur ein gleichsam abstractes Bild menschlicher Gestalt giebt ohne Rücksicht auf Bekleidung, und dass der Maler wohl nur weibliche Figuren überhaupt, nicht aber nackte Frauen malen wollte; dasselbe müssen wir bei der Vase mit dem Leichenzuge *Mon. d. I.* IX 39 annehmen. Ein anderer Maler desselben Kreises freilich malt deutlich bekleidete Frauen (ebenda 39, 2)“. По мнѣнію Дюмона[4]), одежды, по крайней мѣрѣ у мужчинъ, опущены гончарами и должны подразумѣваться, подобно поясамъ, ремнямъ мечей или шлемамъ воиновъ. Эта особенность дипилонскихъ сосудовъ объясняется сама собой, если признать справедливость изложеннаго нами выше взгляда на происхожденіе дипилонскаго стиля. Слѣдуетъ припомнить, что на многихъ микенскихъ памятникахъ, особенно тѣхъ, которые исполнены небрежно, одежды очень неясны или даже вовсе отсутствуютъ. Что же удивительнаго въ томъ, что гончары создали извѣстную рутину, которую они примѣняли одинаково и къ мужскимъ и къ женскимъ фигурамъ.

Возвращаюсь опять на свой путь описанія луврской вазы.

Съ обѣихъ сторонъ къ главной картинѣ примыкаютъ изображенія колесницъ, слѣдующихъ одна за другой и продолжающихся на другой сторонѣ вазы. Колесницы на четырехъ колесахъ и запряжены

---

[1]) Das Homerische Epos² S. 37.
[2]) Jahrb. d. Inst. 1886 S. 95 ff.
[3]) Arch. Ztg. 1885 S. 136.
[4]) Les céram. de la Gr. pr., I, p. 100.

двумя лошадьми; на каждой изъ нихъ стоятъ воинъ и возница. Воины имѣютъ на головѣ шлемы, о чемъ можно заключить по султану, свѣшивающемуся сзади головы, въ рукахъ два длинныхъ дротика и, какъ теперь, кажется, внѣ сомнѣнія [1]), щиты въ формѣ беотійскихъ. Что до возницъ, то они совершенно голые. По мнѣнію Рэйэ [2]), здѣсь нужно видѣть бѣга на колесницахъ, устраиваемые въ честь умершаго, какъ было сдѣлано на похоронахъ Патрокла. Однако это толкованіе я долженъ отклонить; чтобы понять истинный смыслъ этого изображенія колесницъ, слѣдуетъ обратиться къ слѣдующему мѣсту Гомера:

Ψ 128: αὐτὰρ ᾿Αχιλλεύς
αὐτίκα Μυρμιδόνεσσι φιλοπτολέμοισι κέλευσεν
χαλκὸν ζώννυσθαι, ζεῦξαι δ᾿ ὑπ᾿ ὄχεσφιν ἕκαστον
ἵππους· οἱ δ᾿ ὤρνυντο καί ἐν τεύχεσσιν ἔδυνον,
ἂν δ᾿ ἔβαν ἐν δίφροισι παραιβάται ἡνίοχοί τε.
προσθε μὲν ἱππῆες, μετὰ δὲ νέφος εἵπετο πεζῶν,
μυρίοι· ἐν μέσσοισι φέρον Πάτροκλον ἑταῖροι.

Такимъ образомъ, на вазѣ мы видимъ не бѣга въ честь умершаго, а приготовленія къ погребальной процессіи, которую представляетъ намъ главная картина на слѣдующей вазѣ.

Кратеръ Аѳинскаго музея, Monumenti inediti, t. IX, 39—40. Здѣсь изображено второе дѣйствіе похоронъ: выносъ или траурная процессія (ἐκφορά). Средину главной картины составляетъ погребальная колесница, на четырехъ колесахъ, которую везутъ двѣ лошади. На колесницѣ подъ ковровымъ балдахиномъ лежитъ умершій; онъ обращенъ головой къ лошадямъ. Направо отъ колесницы фигуры расположены въ два ряда; въ верхнемъ пять женщинъ, вырывающихъ волосы; въ нижнемъ пять мужчинъ съ кинжалами за поясомъ; между ними ближайшій къ лошадямъ поднимаетъ руку, намѣреваясь взять за поводъ. Слѣва, позади колесницы, опять два ряда фигуръ; въ нижнемъ женщины, которыя держатъ руки на головѣ, въ верхнемъ спокойно стоящія фигуры, родственники и друзья, провожающіе тѣло на кладбище; крайняя фигура держитъ за руку дитя.

Въ нижнемъ поясѣ, обвивающемъ туловище вазы, представлены— бѣга на двуконыхъ колесницахъ, устраиваемые въ честь умершаго. Колесницы—четырехколесныя на каждой стоитъ воинъ въ шлемѣ и со щитомъ, но безъ дротика [3]).

---

[1]) Cp. Arch. Ztg. 1885 Taf. 8.

[2]) Hist. de la céramique grecque, p. 28.

[3]) Къ описаннымъ двумъ вазамъ непосредственно примыкаютъ по своему содержанію слѣдующіе экземпляры: фрагментъ, Hirschf., n⁰ 42, Mon. d. I. IX, 39, 3, съ изобра-

Назовемъ еще амфору аѳинскаго музея на Акрополѣ, Hirschf. № 15, рисунки Arch. Zeit. 1885 S. 131 и 139. На туловищѣ сосуда изображено шествіе или бѣга колесницъ (рис. 23). На каждой стоятъ воинъ съ двумя копьями въ рукахъ и возница; оба имѣютъ на головахъ шлемы съ султанами. Внизу рядъ вооруженныхъ воиновъ[2]).

Безспорно самыми замѣчательными изъ немногихъ, дошедшихъ до насъ, дипилонскихъ сосудовъ являются двѣ вазы Копенгагенскаго музея, опубликованныя Фуртвэнглеромъ Arch. Zeit. 1885 S. 131—138, Taf. 8.



Рис. 23.

На дипилонскихъ вазахъ часто повторяются одни и тѣ же немногіе главные мотивы. Копенгагенскіе же экземпляры замѣчательны тѣмъ, что живописцы болѣе или менѣе оставляютъ здѣсь традиціонныя схемы и примѣняютъ къ декораціи сосудовъ новыя интересныя наблюденія.

женіемъ отпѣванія, и кратеръ на высокой ножкѣ, Hirschf. n° 41, Mon. d. I. IX, 39, 1, 40, 1, съ изображеніемъ траурной процессіи

[2]) Эта ваза интересна въ томъ отношеніи, что вмѣсто двуконныхъ колесницъ мы видимъ здѣсь четырехконныя. Гомеру не безъизвѣстны четырехконныя колесницы; какъ показываютъ Λ 699 и ν 81, онѣ рано были въ употребленіи при бѣгахъ и похоронныхъ играхъ. Однако такое употребленіе не было всеобщимъ; гомеровскіе герои для состязаній въ бѣгахъ пользуются двуконными колесницами (Ψ 362, 403). Даже Эосъ является въ Одиссеѣ съ двумя конями (ψ 246). Только одинъ стихъ представляетъ исключеніе (Θ 185) и потому уже Аристархомъ не признавался за подлинный. Такимъ образомъ, если живописцы рисуютъ четырехконныя колесницы, то въ этомъ нужно видѣть вліяніе болѣе поздняго времени. Въ Олимпіи, какъ извѣстно изъ Павзанія (V, 8, 7. 10), ристанія на четырехконныхъ колесницахъ введены въ 25 олимпіаду, а въ 93 олимпіаду квадриги снова замѣнены двуконными колесницами.—Нововведеніе замѣтно и во второй картинѣ, которая напоминаетъ извѣстныя микенскія вазовыя картины. Вмѣсто продолговатыхъ щитовъ съ вырѣзками мы видимъ здѣсь въ первый разъ круглые щиты, которые имѣютъ по-срединѣ украшенія въ формѣ четырехлистниковъ. На одномъ фрагментѣ вазы въ Вѣнѣ также представлено шествіе воиновъ, причемъ щиты ихъ поперемѣнно то круглые съ орнаментами, то длинные съ вырѣзками.

Первый сосудъ—энохое изящной формы. На шеѣ сосуда изображенъ воинъ между двумя лошадьми, которыхъ онъ держитъ за поводъ (рис. 24); на головѣ его шлемъ съ султаномъ, за поясомъ кинжалъ. Этотъ декоративный мотивъ, вѣроятно, навѣянъ окружающей жизнью и тою ролью, какую получилъ конь въ эпоху дипилонскаго стиля, взамѣнъ быка микенской эпохи. Съ другой стороны, на возникновеніе этого мотива, можетъ быть, вліяли отчасти тѣ изображенія на микенскихъ памятникахъ, гдѣ человѣкъ укрощаетъ двухъ львовъ

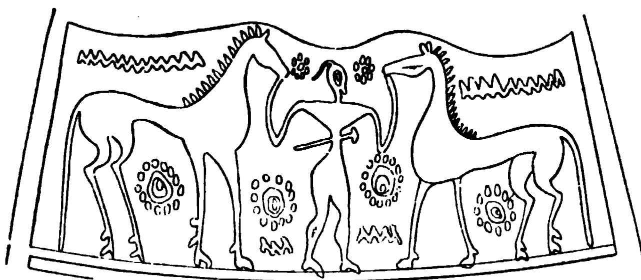


Рис. 24.

или держитъ въ каждой рукѣ барана.—Къ нашей картинѣ слѣдуетъ присоединить Annali d. Inst. 1872, Tav. I, 1. Сюда же примыкаютъ: Hirschf. № 17, мужчина передъ лошадьми, и Collignon № 118, воинъ, ведущій лошадь.

Въ плечевой полосѣ вазы изображена охота на зайца; однако самого охотника не видно; убѣгающаго зайца преслѣдуютъ четыре собаки. Въ поясѣ, обвивающемъ туловище нашей вазы, изображена битва приставшаго къ берегу карабля и его экипажа съ воинами, няходящимися на берегу, эпизодъ изъ мореходнаго быта, одно изъ тѣхъ приключеній, которыми, безъ сомнѣнія, была такъ обильна предпріимчивая жизнь смѣлыхъ моряковъ.

Второй сосудъ—келебе (κελέβη) съ высокими ручками. Туловище вазы обвиваетъ фризъ, раздѣленный на двѣ половины. На одной сторонѣ мы видимъ сборные сюжеты, состоящіе изъ отдѣльныхъ сценъ, не связанныхъ между собою по содержанію. Въ центрѣ (рис. 25) два льва, пожирающіе человѣка, имѣющаго за поясомъ кинжалъ; одинъ левъ держитъ въ своей пасти его голову, а другой грызетъ его задъ, такъ что человѣческая фигура виситъ между львами въ воздухѣ.

Эта сцена въ существенныхъ чертахъ дважды повторяется на тисненной золотой лентѣ въ Копенгагенскомъ музеѣ Arch. Zeit. 1884 Taf. 9, 2. Лента происходитъ изъ Аѳинъ и, вѣроятно, найдена въ одной изъ древнѣйшихъ дипилонскихъ гробницъ. Левъ схватилъ въ свою пасть голову безоружнаго человѣка, который напрасно пытается защищаться руками (рис. 26); подбѣгаетъ другой левъ и вцѣп-



Рис. 25.

ляется когтями въ его спину. По мнѣнію Фуртвенглера [1]), эта сцена передаетъ дѣйствительное происшествіе, нечаянное нападеніе львовъ на человѣка, можетъ быть, пастуха, и не вполнѣ независима отъ предыдущихъ произведеній искусства: художникъ воспользовался для своей цѣли тѣми изображеніями, которыя представляютъ нападеніе львовъ на быка. Они извѣстны намъ изъ микенскаго искусства и щита Ахилла.



Рис. 26.

Это толкованіе вполнѣ примѣнимо и къ изображенію на Копенгагенскомъ сосудѣ. Здѣсь также нужно признать нечаянное нападеніе львовъ на путника или пастуха, но не на охотника, такъ какъ львиныя охоты въ эту эпоху искусства были уже не въ обычаѣ [2]).

Направо отъ львиной группы изображенъ голый мужчина, держащій киѳару или φόρμιγξ древняго типа съ четырьмя струнами. Передъ музыкантомъ стоятъ двѣ голыя женскія фигуры съ кувшинами на головахъ; онѣ держатся за руки, въ которыхъ сверхъ того видны

[1]) Arch. Zeit. 1884 S. 103.

[2]) Cp. Arch. Zeit. 1883 S. 160 и 161.

вѣтви, опущенныя къ землѣ. Это *гидрофоры,* которыя и на аттическихъ вазахъ часто изображаются держащими въ рукахъ вѣтви. Вмѣстѣ съ музыкантомъ онѣ составляютъ часть хоровода. „Многочисленныя терракоттовыя находки, говоритъ Фурвэнглеръ [1]), свидѣтельствуютъ о томъ, что гидрофоры въ греческихъ святилищахъ хтоническихъ божествъ, обряды которыхъ большею частью были очень древняго происхожденія, принадлежали къ персоналу культа; это — дѣвушки, которыя, какъ и здѣсь изображенныя, носятъ на головахъ кувшины, и можно предположить, что гидрофоры на вазѣ вмѣстѣ съ сопровождающимъ ихъ музыкантомъ находились въ услуженіи культа“.

Налѣво отъ львиной группы мы видимъ борьбу двухъ мужчинъ, вооруженныхъ кинжалами. Оба противника голые; они держатъ другъ друга за лѣвую руку, а правой стараются наносить удары. По мнѣ-

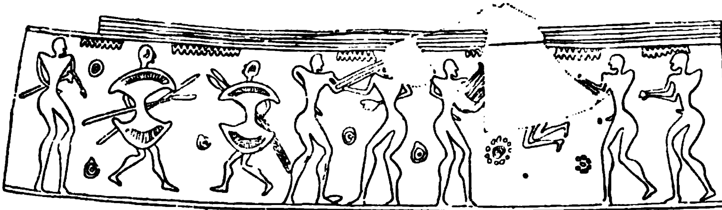


Рис. 27.

нію Фуртвэнглера, здѣсь слѣдуетъ видѣть не боевую сцену, а военную игру. Двоеборство какъ ἀγών, говоритъ онъ, существовало у Аркадянъ, спеціально было обычаемъ у Мантинейцевъ (Hermippos и Ephoros у Athen. p. 154 d) etc.; оно сопровождало также, какъ древнія обычай, праздники въ Этруріи и отсюда перешло къ Римлянамъ.

Далѣе слѣдуетъ сцена, смыскъ которой неясенъ: мужчина и женщина стоятъ другъ возлѣ друга; женщина держитъ обѣими руками длинную вѣтвь; мужчина хватаетъ ее за руку; у него за поясомъ кинжалъ. Фуртвэнглеръ полагаетъ, что эта картина напоминаетъ ту любовную сцену, которая фигурируетъ на одной изъ сторонъ такъ называемой спартанской стелы, на чернофигурныхъ вазахъ и на другихъ памятникахъ древне-греческаго и древне-этрусскаго искуства [2]).

На другой сторонѣ фриза—три группы (рис. 27). Въ центрѣ мы видимъ изображеніе борьбы. Борющіеся совершенно обнажены; ихъ движенія не вполнѣ понятны, но слѣдуетъ думать, что это кулачные бойцы. Налѣво изображенъ танецъ двухъ вооружен-

---

[1]) Arch. Zeit. 1885 стр. 135 и 136.

[2]) См. Milchöfer, Anfänge d. Kunst. S. 186 ff; Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium Nr. 1573.

ныхъ мужчинъ, на который смотритъ третій мужчина, имѣющій за поясомъ кинжалъ. Танцоры изображены въ самый моментъ пляски, когда они дѣлаютъ прыжки, поднимающіе ихъ надъ землей; они держатъ въ рукахъ щиты обычной формы, съ вырѣзками, и два копья. Направо отъ центральной группы—музыкантъ, играющій на лирѣ, и передъ нимъ три танцора; первый дѣлаетъ сильные прыжки; верхней части его туловища недостаетъ, и видны только поднятыя надъ землей и согнутыя въ колѣняхъ ноги; два другіе плавно слѣдуютъ другъ за другомъ, дѣлая легкіе танцовальные па и хлопая въ ладоши. Фуртвэнглеръ полагаетъ даже, что они поютъ, такъ какъ пѣніе при такомъ танцѣ соединялось съ музыкой.

Въ этомъ ἔνοπλος ὄρχησις, безъ сомнѣнія, слѣдуетъ признать πυρρίχη, пляску съ оружіемъ[1]). Наше изображеніе особенно интересно въ томъ отношеніи, что πυρρίχη является здѣсь вмѣстѣ съ тѣмъ какъ ὑπόρχημα[2]). Двое мужчинъ въ спокойномъ танцовальномъ маршѣ поютъ пѣснь, которую тотъ, что съ оружіемъ, сопровождаетъ сильными прыжками: ὑπορχεῖται. Прежде полагали, что πυρρίχη всегда соединялось съ игрой на флейтѣ[3]), но наша ваза показываетъ, что при этомъ можно было играть и на лирѣ, или даже, можетъ быть, первоначально всегда такъ и играли. Πυρρίχη былъ быстрый и живой танецъ, что вполнѣ подтверждается изображеніемъ на нашей вазѣ. Фигура танцора, дѣлающаго большой прыжокъ, повторяется на другомъ изображеніи пляски съ оружіемъ (πρύλις) на одномъ найденномъ въ Этруріи серебряномъ сосудѣ, вѣроятно, кипрскаго происхожденія[4]) и нѣсколько болѣе молодомъ, чѣмъ наша ваза. Тамъ также находятся кулачные бойцы и присоединяется цѣлая жертвенно-праздничная процессія. Какъ тамъ, такъ также и на нашей вазѣ, пляску съ оружіемъ слѣдуетъ понимать какъ часть праздничнаго богослуженія. Съ этимъ согласуется праздничный хороводъ гидрофоръ на другой сторонѣ вазы. Итакъ, живописецъ нашего сосуда представилъ отдѣльныя сцены праздничнаго торжества: къ нимъ онъ прибавилъ сцену, можетъ быть, внушенную ему одновременной декораціей на металлической лентѣ, человѣка, котораго растерзываютъ львы, а также группу мужчины и женщины.

---

[1]) См. A. Furtwängler, Vasen geometrischen Stils, Arch. Zeit. 1885 S. 137 f., M. Emmanuel, La danse grecque antique, p. 261 sq.

[2]) О томъ, что ὑπορχήματα были обыкновенны въ πυρρίχη, есть свидѣтельства, Schol. Pind Pyth. 2, 127.

[3]) При ἐνόπλιος спарганцевъ флейта доказана, ср. O. Müller, Dorier II, S. 329.

[4]) Inghirami, Mon. etruschi III, 19, 20; см. Furtwängler, Bronzefunde v. Olymyia (Abh. d. Berl. Akad. 1879) S 56.

Серію дипилонскихъ вазъ мы закончимъ описаніемъ двухъ сосудовъ, которые по своему содержанію весьма близки къ копенгагенской вазѣ. Предметомъ ихъ служитъ хороводная пляска во время какого нибудь религіознаго праздника или торжественной процессіи.

I. Глубокая чаша изъ собранія аѳинскаго музея на Акрополѣ, Hirschf., № 39, Mon. d. I. IX, 39, 2. Танцующіе держатся за руки, мужчины на одной сторонѣ, женщины на другой. Возлѣ нихъ пѣвецъ, играющій на лирѣ. Далѣе слѣдуютъ двѣ женщины, держащіяся за руки и исполняющія танецъ отдѣльно, музыкантъ, играющій на такомъ же инструментѣ, какъ и предыдущій, четыре женщины, стоящія другъ подлѣ друга. Одежду женщинъ составляютъ юбки въ квадратикахъ; талію стягиваетъ поясъ. Нѣкоторые изъ мужчинъ имѣютъ мечи. Вся картина напоминаетъ *хороводъ* на Ахилловомъ щитѣ у Гомера Σ 590—606. Снаружи сосудъ украшаютъ треножники чисто греческой формы (τρίπους ὠτώεις Гомера), какъ награда за праздничныя игры.



Рис. 28.—Хороводъ на древне-аттической вазѣ.

II. Древне аттическій сосудъ (энохое) съ тремя ручками, Jarhb. d. Inst. 1887 II, Taf. 3, 4, Baumeister, Denkmäler, Abb. 2077, 2078. Слѣва шесть нагихъ мужчинъ шествуютъ за музыкантомъ, играющимъ на лирѣ (рис. 28); справа навстрѣчу имъ выступаютъ четыре женщины въ платьяхъ. Танцующіе держатся за руки; въ рукахъ ихъ сверхъ того вѣтви.

Танцы въ Греціи были тѣсно связаны съ культомъ. Съ самаго древняго времени серьезные танцы составляли часть религіозныхъ празднествъ, веселые играли роль преимущественно въ культѣ Діониса. Въ хороводныхъ пляскахъ иногда принимали участіе оба пола, но всегда отдѣльными полухорами. Изображенія хороводовъ представляютъ намъ два ряда мужчинъ и женщинъ, составляющихъ *chaîne* и идущихъ другъ противъ друга спокойнымъ, мѣрнымъ шагомъ и съ ритмическими движеніями. Болѣе живыми были любимыя у дорянъ и только мужчинами исполняемыя военныя пляски (πυρρίχη). Также

къ болѣе подвижнымъ могли принадлежать танцы, сопровождавшіе полевые или деревенскіе праздники и имѣвшіе часто мимическій характеръ. Таковъ танецъ втораго полухора на щитѣ Ахилла Σ 603—605. Пляски, какъ болѣе живыя, такъ и торжественно-религіозныя, спровождались пѣніемъ и игрой на музыкальномъ инструментѣ, такъ какъ у древнихъ танцы не составляли, какъ теперь, самостоятельной цѣли, а находились въ самой тѣсной связи съ другими музыкальными искусствами. Своего величайшаго развитія и совершенства пляска достигаетъ въ драмѣ, гдѣ ярче всего обнаружилось соединеніе орхестрики, музыки и пантомимики.

D. Щитъ Геракла.

Теперь мы должны сказать о жанровыхъ сюжетахъ поэмы, приписываемой Гезіоду, такъ называемаго Щита Геракла. Ἀσπὶς Ἡραχλέους есть обстоятельное описаніе щита, отъ котораго поэма получила свое названіе. Прежде историческая критика не признавала за этимъ памятникомъ почти никакого значенія съ точки зрѣнія фактической: Гезіодовъ щитъ Геракла считали простымъ подражаніемъ гомеровскому щиту и, слѣдовательно, подобно этому послѣднему, поэтической фантазіей. Но теперь послѣ доказательствъ Зиттля [1]) и интересныхъ разъясненій Лешке [2]) и Брунна [3]) по этому предмету, дѣйствительное существованіе щита не можетъ подлежать никакому сомнѣнію. Три памятника, извѣстные намъ изъ литературныхъ источниковъ, Ахилловъ щитъ, Гезіодовъ щитъ Геракла и ларецъ Кипсела [4]), служатъ этапами, указывающими путь, по которому слѣдовало греческое искусство въ начальную пору своего развитія. Сцены, составляющія декорацію Ахиллова щита, цѣликомъ заимствованы изъ окружающей жизни. На Гезіодовомъ щитѣ, рядомъ съ жанровыми сюжетами,

---

[1]) Karl Sittl, Der hesiodische Schild des Herakles, Jahrbuch des arch. Instituts, II, 1887, S. 182—192.

[2]) G. Löschcke, Dreifussvase aus Tanagra, Arch. Zeit. 1881 S. 30—52.

[3]) Griechische Kunstgeschichte, I, S. 85 ff.

[4]) О ларцѣ Кипсела (Paus, V, 17—20) см. Overbeck, Abhandlung. der k Sächs. Ges. der Wiss. Philolog. Histor. Cl. t. IV, S. 591 ff.; Geschichte der Plastik[4], I. S. 64 f.; Schubart. Fleckeisens Jahrbüch. f. Philolog., 1865, S. 639; W. Klein, Zur Kypsele der Kypseliden in Olympia, Aus der Sitzungber. Akad. der Wiss. Wien. 1885; Löschcke, Dorpat Programm, 1880. S. 8; Dumont les Céramiques de la Gr. pr. I, p. 221 sq.; P. Knapp, Die Kypseliden und die Kypseloslade (Korrespondenz—Blatt für die Gelehrten und Realschulen Würtembergs 1888, 1—2, S. 28, 45); Pernice, Zur Kypseloslade und zum Amyklaeischen Thron (Jahrb. d. arch. Inst. III, 1888, S. 365); Brunn, Griech. Kunstgeschichte, I, S. 171 ff.; Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik.; H. Stuart Jones въ Juurnal of Hell. Stud., 1894, p. 30 табл. I.

выступаютъ уже сюжеты, заимствованные у миеологіи. Ларецъ Кипсела показываетъ, что греческая пластика уже широко воспользовалась богатымъ поэтическимъ матеріаломъ, который представляли ей миеы.

Въ основной схемѣ своей декораціи Гезіодовъ щитъ нѣсколько отличается отъ Ахиллова щита. Удержаны тѣ же пять слоевъ; но образованныя ими пять главныхъ полосъ всякій разъ отдѣляются другъ отъ друга посредствомъ болѣе узкой ленты, такъ что все пространство расчленяется на пять главныхъ полей и четыре побочныхъ.

Въ средней картинѣ, описаніе которой наиболѣе искажено интерполяціями, изображено лицо Фобоса (Φόβος), окруженное, подобно головѣ Медузы, двѣнадцатью змѣями. Въ узкой полосѣ, отдѣляющей эту картину отъ втораго главнаго круга, представлены ряды шествующихъ животныхъ, львовъ и кабановъ, какъ на коринеcкихъ вазахъ. Второй кругъ распадается на двѣ сцены—военную: битва лапитовъ съ кентаврами, и мирную: хоръ безсмертныхъ съ Аполлономъ и музами. Въ узкой полосѣ, идущей вокругъ этихъ сценъ, представлена жанровая картина: заливъ моря, рыбакъ съ сѣтью на берегу, въ водѣ два дельфина, гоняющіеся за рыбами (v. 207—215). Эта жанровая картина тѣсно связывается съ миеологической: чрезъ море огромными прыжками пробѣгаетъ Персей, преслѣдуемый Горгонами (v. 216—247) [1]).

Далѣе слѣдуетъ изображеніе городской жизни мирной и преисполненной военныхъ тревогъ и опасностей. Мирную жизнь характеризуетъ весьма удачное соединеніе вечерняго свадебнаго шествія (v. 273—280) и ночнаго κῶμος'а (v. 281—284). Κῶμος является весьма распространеннымъ сюжетомъ на коринеcкихъ вазахъ [2]); въ числѣ другихъ сценъ онъ украшаетъ Танагрійскій треножникъ Берлинск. муз., AZ 1881 Taf. 3, 4, Furtwängler, Beschr. der Vasensamml. № 1727.—Обѣ картины снова окружаетъ узкая полоса, въ которой представлена скачка всадниковъ. Изображеніе всадника, или скачка всадниковъ, мчащихся въ галопъ и сопровождаемыхъ летящей птицей, это мотивъ особенно любимый коринеcкими живописцами. До насъ дошелъ цѣлый рядъ рисунковъ на сосудахъ изъ Цэре, трактующихъ этотъ сюжетъ [3]).

---

[1]) Cp. Furtwängler, Arch. Zeit. 1882, S. 197 ff.

[2]) См. ниже стр. 82.

[3]) См. Dumont les Cér. de la Gr. pr., I, p. 248 sq. Cp. *Korinthische Pinakes* Furtwängler, Beschr. der Vasensamml. № 541 и сл., 564, 565. Мы встрѣчаемъ скачку всадниковъ на одномъ изъ пиеосовъ изъ красной глины съ рельефными фризами; см. Masner, Die Samml. ant. Vasen u. Terracotten im Oesterreich. Museum S. 19, Nr. 210, Fig. 13.

Въ четвертомъ главномъ кругѣ слѣдуютъ времена года; весна—плугари пашутъ землю; лѣто—жнецы срѣзываютъ острыми серпами стебли и вяжутъ снопы; осень—сборъ винограда, работники срѣзываютъ виноградныя грозди, другіе уносятъ ихъ въ корзинахъ подъ звуки флейтъ, третьи давятъ виноградъ или наполняютъ винограднымъ виномъ мѣха; сюда присоединяются сцены гимнастическихъ состязаній: борьба и кулачный бой, иллюстрировать которыя могутъ нижнія картины на ножкахъ Танагрійскаго треножника AZ

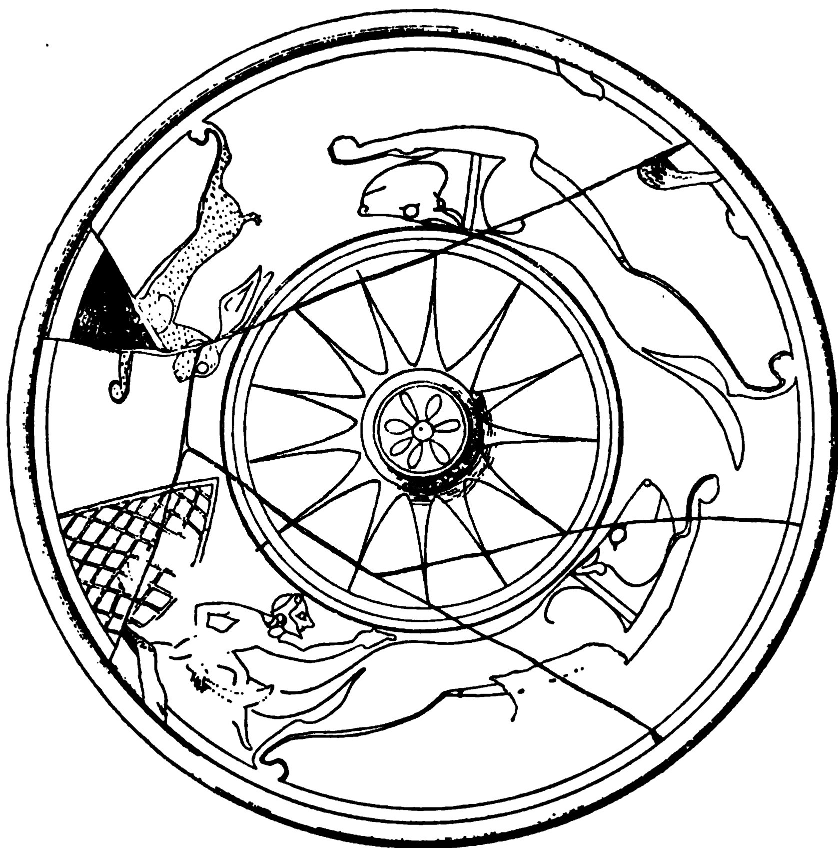


Рис. 29.—Заячья охота, на крышкѣ треножника изъ Танагри.

1881 Taf. 4, 3—4; зима—охота на зайцевъ. Заячья охота есть одинъ изъ тѣхъ жанровыхъ сюжетовъ, который можно прослѣдить на цѣломъ рядѣ памятниковъ до начала V вѣка [1]). Всѣ они, въ большей или меньшей мѣрѣ, подчинились вліянію первоначальнаго об-

[1]) Памятники эти собраны и описаны Лешке AZ 1881 S. 33 ff.

разца [1]). Таковы, прежде всего, плоскія блюда изъ красной глины (*red ware*) съ тисненнымъ рельефомъ, нѣсколько разъ повторяющимъ одно и то же изображеніе. Изъ нихъ одинъ экземпляръ находится въ Британскомъ музеѣ, два въ Луврѣ и одинъ въ Эрмитажѣ. Съ этого послѣдняго Лешке опубликовалъ снимокъ въ $^2/_3$ оригинальной величины [2]). Рисунокъ представляетъ зайца, бѣгущаго прямо въ разставленныя сѣти; за нимъ слѣдуютъ двѣ собаки, а позади бѣжитъ охотникъ съ мечемъ въ рукѣ; впереди сѣтей, напротивъ зайца, бѣжитъ другой охотникъ. На одномъ изъ парижскихъ экземпляровъ бѣгущій охотникъ держитъ въ каждой рукѣ дубину.

Ту же композицію мы видимъ на крышкѣ древне-аттической вазы въ формѣ треножника, найденной въ Танагрѣ (рис. 29), Arch. Zeit. 1881 Taf. 4. Двѣ большія собаки преслѣдуютъ зайца (съ пунктированной шкурой), который бѣжитъ прямо на поставленную вправо сѣть; позади собакъ бѣжитъ голый бородатый охотникъ; лѣвая рука его протянута впередъ, а въ правой рукѣ онъ держитъ короткую, немного искривленную палку (λαγωβόλον).

Наконецъ, заячья охота служитъ украшеніемъ чаши (φιάλη μεσόμφαλος) изъ Капуи Британскаго музея съ черными фигурами на бѣломъ фонѣ, происходящей, какъ доказалъ Лешке, изъ мастерской Никостена, Arch. Zeit. 1881 Taf. 5, 1. Здѣсь зайца преслѣдуютъ четыре собаки и охотникъ.

Разнообразныя сцены четвертаго пояса окружаетъ узкая лента, въ которой представлены ристанія на колесницахъ (v. 305 sq). Кромѣ дипилонскихъ сосудовъ, бѣга на колесницахъ мы находимъ на вазѣ Франсуа. Это — похоронныя игры въ честь Патрокла [3]). Этотъ сюжетъ мы встрѣтимъ еще на чернофигурныхъ и краснофигурныхъ архаическихъ вазахъ, причемъ живописцы будутъ слѣдовать преданіямъ своихъ предшественниковъ, только въ обновленномъ видѣ.

Наконецъ, въ бордюрѣ, идущемъ вокругъ всего щита, представленъ Океанъ, оживленный рыбами и лебедями.

---

[1]) На черепкѣ вазы „микенской“ эпохи мы встрѣчаемъ охоту на зайца: сохранились уши и часть спины зайца и передняя половина туловища преслѣдующей его собаки, см Perrot, Histoire de l'art, t, VI, p. 934, fig. 496.

[2]) Arch Zeit. 1881 S. 33. 34.

[3]) Вся литература о вазѣ Франсуа до 1877 года собрана у Weizsäcker'a, Neue Untersuchungen über die Vase des Klitias und Ergotimos (Rhein. Mus. 1877, S. 28 f.; 1878, S. 364 ff.; 1880, S. 350 ff.). Luckenbach, Jahrbücher für class. Philol., XI. Supplb., S. 493 ff.; Klein, Meistersignaturen S. 32 ff.; Reichel in den Archäol.—epigr. Mitt. 1888 S. 38 ff.; A. Schneider in den Ber. der sähs. Ges. der Wissensch 1891 S 204 ff; Brunn, Griech. Kunstgesch. I S 166 ff.; H. Bulle, Silene i. d. arch. Kunst S. 5 f.; W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz. München 1897 S. 202 ff. Рисунки см. въ Mon. IV, tav. 54—58; новѣйшіе, самые вѣрные снимки въ Wiener Vorlegeblättern 1888 T. II—IV 1e.

Въ принципѣ своей декораціи и въ выборѣ сюжетовъ щитъ Геракла примыкаетъ, съ одной стороны, къ Ахиллову щиту, а съ другой. къ греческимъ памятникамъ VII и VI ст., каковы, напримѣръ, коринѳскія вазы. Главнымъ основаніемъ для искусства является также внѣшняя обстановка жизни или жанръ. Художникъ старается представить намъ людей, какъ онъ ихъ видитъ вокругъ себя, воиновъ въ блестящемъ вооруженіи, состязающихся атлетовъ, конныя ристанія на колесницахъ, верховыя скачки, женщинъ въ пышныхъ нарядахъ свадебнаго шествія, тѣ веселыя ночныя оргіи, которыя устраивала молодежъ, расхаживая при свѣтѣ факеловъ и съ музыкой по городскимъ улицамъ и которыя назывались κῶμος; потомъ бытъ, спокойныя картины сельской жизни, облагороженной трудомъ; между ними чрезвычайно симпатичнымъ изображеніемъ является охота на зайца. Фантастическій міръ, начало котораго не трудно усмотрѣть уже на памятникахъ „микенской" эпохи, пріобрѣтаетъ теперь большее развитіе и также, вслѣдствіе художническихъ упражненій въ реальныхъ предметахъ, болѣе широкое поприще.

Лешке [1]) указалъ на колоссальные сосуды для запасовъ (πίθοι) и блюда изъ красной глины съ рельефными фризами, такъ называемые *red ware*, какъ на произведенія, близко стоящія къ щиту Геракла [2]). Украшеніе этихъ сосудовъ производилось посредствомъ углубленныхъ штемпелей, которые выдавливались на необожженной еще глинѣ и давали рельефные фризы. Древнѣйшій способъ состоялъ въ томъ, что каждая фигура выдавливалась штемпелемъ отдѣльно; при болѣе молодомъ способѣ фигуры производились цилиндрическимъ каткомъ. Очевидно, мы должны признать здѣсь вліяніе металлическихъ издѣлій на украшеніе сосудовъ, которые вслѣдствіе своей величины и назначенія не могли пользоваться живописью. Декорацію составляютъ ленты животныхъ, львовъ, пантеръ, быковъ, кабановъ, сфинксовъ, грифовъ, химеръ и людей съ рыбьими хвостами; все это точно согласуется съ декораціей на *коринѳскихъ* вазахъ [3]); ряды шествующихъ животныхъ, львовъ и кабановъ, знаетъ и ἀσπὶς Ἡρακλέους. Рядомъ съ этимъ, на вазовыхъ рельефахъ встрѣчаются миѳологическія изображенія: Горгона съ высуну-

[1]) Arch. Zeit. 1881, p. 39 ff.

[2]) Объ этихъ сосудахъ см. еще Kekulé, Terracotten von Sicilien p. 50 ff. Pottier, Bulletin de corresp. hellén. 1888 p. 491 sq. Martha, L'art étrusque p. 455 sq.

[3]) Несмотря на близкое сродство съ коринѳскими вазами, гончарныя издѣлія, называемыя *red ware*, представляютъ болѣе древнюю степень декораціи, чѣмъ вазы, носящія надписи коринѳскаго алфавита, такъ какъ на нихъ встрѣчаются болѣе древніе мотивы: лошади и водяныя птицы *дипилонскаго стиля*, спирали *микенскаго* искусства, и отсутствуютъ розетки для заполненія пространства, столь любимыя коринѳскими живописцами.

тымъ языкомъ (Эрмитажъ, 527; *Mus. Greg.*, II, 100; Лувръ), кентавры съ передними человѣческими ногами, размахивающіе древесными вѣтвями или держащіе двойные топоры (Эрмитажъ 909, 1065; *Mus. Greg.* II, 100; Die Samml. ant. Vasen u. Terracott. im K. K. Oesterreich Mus. № 207). На щитѣ Геракла (v. 188) кентавры точно также вооружены елями (χρυσέας ἐλάτας ἐν χερσὶν ἔχοντες). Съ истинно завидной наивностью художники изображаютъ на сосудахъ военныя событія, представляя сцены битвъ въ видѣ общаго противопоставленія двухъ враждебныхъ сторонъ. На пиѳосѣ Эрмитажа 909 мы видимъ повторяющееся пять разъ изображеніе всадника съ копьемъ въ рукѣ, ѣдущаго шагомъ направо, а напротивъ всадниковъ такое же число пѣшкомъ идущихъ воиновъ съ круглыми щитами и копьями въ рукахъ [1]). По мнѣнію Лешке [2]), битва лапитовъ съ кентаврами на щитѣ Геракла была скомпонована не по способу вазы Франсуа, но соотвѣтственно сценамъ сраженій на рельефныхъ вазахъ. Такъ какъ въ поэмѣ перечисляются имена сражающихся не попарно, но сначала называются лапиты, а потомъ кентавры, то получается впечатлѣніе, будто обѣ стороны находились другъ противъ друга въ двухъ замкнутыхъ шествіяхъ. Лапиты на щитѣ Геракла были вооружены копьями (χρύσεια περὶ χροΐ τεύχε' ἔχοντες), подобно воинамъ со щитами и копьями на рельефныхъ вазахъ. Повседневную жизнь на сосудахъ составляютъ: охота на зайца, скачка всадниковъ (Die Samml. ant. Vas. u. Terracott. im Oesterreich. Mus. Fig. 13, № 210) и одна сцена пира (Brit. Mus. 186). Первые два сюжета повторяются и на щитѣ Геракла.

Е. Коринѳскія вазы и таблицы, киренскія чаши.

Развитіе коринѳской керамики сходно, въ главныхъ своихъ чертахъ, съ развитіемъ красноглиняныхъ сосудовъ съ рельефами, съ тою только разницею, что вся поверхность коринѳскихъ вазъ покрыта живописью; живописцы избѣгаютъ пустыхъ пространствъ и не знаютъ мѣры въ обремененіи сосудовъ орнаментами, главнымъ образомъ розетками, или просто пятнами и точками. Въ декораціи преобладаютъ фигуры животныхъ, въ особенности львы и пантеры съ головой, обращенной къ зрителю, вепри, бараны, пѣтухи, орлы, лебеди, совы, сказочныя существа и смѣшанные образы, сфинксы, грифы, сирены

---

[1]) Ср. Masner, Die Samml. ant. Vasen im Oesterreich. Mus. Fig. 12, № 207.
[2]) Arch. Zeit. 1881 S. 44.

и демоны съ рыбьимъ туловищемъ. Все это располагается рядами, другъ возлѣ друга, въ однотонныхъ фризахъ, одна фигура за другой или одна противъ другой, безъ всякой связи [1]. Представляются и событія изъ обыденной жизни. Прежде всего, весьма часты **женскіе хороводы** [2]. Исполненіе этихъ картинъ довольно небрежно, композиція бѣдна и не особенно замысловата. Глазъ зрителя легко утомляется необыкновеннымъ однообразіемъ весьма неудовлетворительно переданныхъ фигуръ [3]. Каждая участница хоровода, какъ и на *дипилонскихъ* вазахъ, ничѣмъ не отличается отъ своихъ подругъ, танцующія женщины утрачиваютъ свои личныя черты и становятся звеньями въ цѣпи. Живописцы обладаютъ крайне скудными художественными средствами; они затрудняются придать разнообразіе движеній танцу, исполняемому однимъ лицемъ. Напротивъ, имъ было очень легко расположить танцующихъ, взявшихся за руки, въ поясахъ, идущихъ вокругъ вазы. Тутъ имъ обыкновенно удается ясно и наглядно передать свою мысль. Изображенія хороводовъ на памятникахъ современны другимъ композиціямъ, каковы ряды воиновъ, слѣдующихъ другъ за другомъ однимъ и тѣмъ же мѣрнымъ шагомъ, съ однимъ и тѣмъ же оружіемъ въ рукахъ, въ торжественныхъ тѣлоположеніяхъ [4]), скачки всадниковъ и колесницъ, длинные ряды плакальщицъ, вырывающихъ волосы на головѣ, на *дипилонскихъ* вазахъ, заячья охота. Всѣ эти сюжеты,—воины, плакальщицы, хороводы и скачки всадниковъ,—имѣютъ одну общую черту, а именно сходство моделей, которыми вдохновляется художникъ. Въ этихъ сохранившихся циклахъ изображеній уже самый предметъ не позволялъ живописцу останавливаться на индивидуальныхъ особенностяхъ природы: ему нужно было передать лишь общее впечатлѣніе предмета, идущихъ въ ногу солдатъ, скачущихъ другъ за другомъ всадниковъ или длинной цѣпи хоровода. Пристрастіе живописцевъ къ этимъ сюжетамъ тѣмъ и объясняется, что они были весьма пригодны для того, чтобы въ безконечной лентѣ обвивать туловище вазы.

---

[1]) См. Brunn-Lau, Die griech. Vasen, Taf. III—VII, Dumont, les Céram. de la Gr. pr., I, p. 173 sq.

[2]) Лучшіе примѣры: De Longpérier, Musée Napol. III, pl. XV, и Masner, Die Samml. ant. Vas. u. Terracot. im Oesterreich Mus. Fig. 6, № 89. Ср. Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 969 и 984.

[3]) Бруннъ (griechische Kunstgesch. I, S. 148) по поводу коринѳскихъ вазъ замѣчаетъ: „Hierzu kommt noch etwas Anderes: indem, wie bemerkt, mehr mit der Flache des Pinsels gemalt, als mit der Spitze desselben gezeichnet wird, bildet sich eine der fabrikmässigen Production sehr günstige Routine aus, welche sich das Schablonenhafte der Typen leicht aneignet, ohne auf eine individuelle Charakterisirung derselben weiter zu achten. Vielmehr führt die Routine der Wiederholung zu Laxheit, Verschwommenheit bis zur handwerzsmässigsten Rohheit.

[4]) См. Mus. Etrusc. Vaticano, II, tav. XCI, 2.

Весьма распространеннымъ сюжетомъ на коринѳскихъ вазахъ является κῶμος, картина, воспроизводящая одну изъ сценъ дѣйствительной жизни. Этотъ сюжетъ мы встрѣчали уже на щитѣ Геракла и среди изображеній, украшающихъ Танагрійскій треножникъ: онъ же дастъ обильный матеріалъ вазовымъ живописцамъ въ архаическій періодъ, предшествующій вѣку Перикла.

Κῶμος называли второй актъ пира, веселую попойку, которую присутствіе гетеръ, флейтистокъ, ὀρχήστριαι и комедіантовъ мало по малу преобразовало въ родъ концерта и которая обыкновенно оканчивалась оргіей. Κῶμος первоначально былъ тѣсно связанъ съ Діонисовыми обрядами и навсегда сохранилъ родство съ вакхическимъ культомъ. Участники комоса были какъ бы замѣстителями сатировъ въ реальномъ мирѣ [1]).

Нашъ рис. 30 представляетъ украшеніе одной глубокой чаши, найденной въ Коринѳѣ и опубликованной Дюмономъ les Céram. de

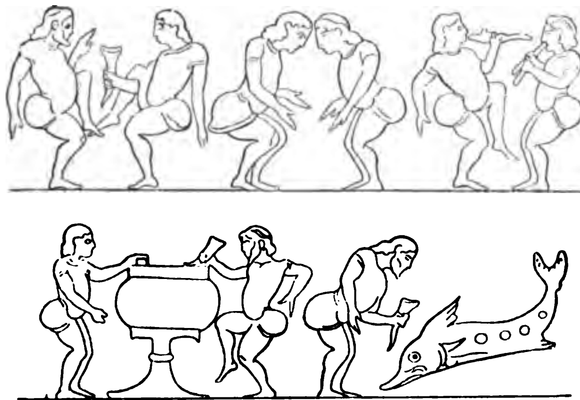


Рис. 30.

la Gr. pr., p. 239, Fig. 50; картина изображаетъ танцы въ связи съ пиршествомъ и попойкой. Весьма характеристичны одежда участниковъ комоса, ихъ длинные падающіе на спину волосы, короткій подпоясанный хитонъ, тѣсно прилегающій къ тѣлу и подоткнутый спереди, такъ что возлѣ живота образуется мѣшокъ. Характеристичны движенія танцоровъ: кажется, будто ноги съ трудомъ поддерживаютъ ихъ туловища; танцоры присѣдаютъ и ежеминутно готовы потерять равновѣсіе. Хотя среди нихъ часто изображаются огромныя вазы съ виномъ, присутствіе которыхъ достаточно могло бы объяснить ихъ странныя позы, однако этому сгибанію колѣнъ можно дать еще другое объясненіе: всѣ эти танцоры, присѣдающіе къ землѣ, собираются дѣлать прыжки. Живописецъ не рѣшился изобразить ихъ въ воздухѣ,

[1]) Emmanuel, La danse grecque antique. Paris, 1896, p. 314 sq.

а. представилъ въ ту минуту, когда они сгибаютъ колѣни, чтобы сдѣлать прыжокъ, или же въ минуту окончанія прыжка. Одинъ изъ веселыхъ танцоровъ на рис. 30 продѣлъ свою правую руку, держащую рогъ для питья, подъ правое колѣно; лѣвая нога согнута въ колѣнѣ. Очевидно здѣсь дѣло идетъ о прыганіи на одной ногѣ, и согнутая лѣвая нога означаетъ прыжокъ. Не исключена, конечно, возможность предположенія, что тутъ были и стремленія юмористическія, въ нѣкоторыхъ случаяхъ вполнѣ очевидныя. Вакхическій энтузіазмъ, который сатиры обыкновенно выражаютъ преувеличенными движеніями, здѣсь передается болѣе шуточнымъ способомъ.

Κῶμοι назывались не только вакхическія пиршества, которыя сопровождали обѣды въ самомъ домѣ, но и веселыя ночныя оргіи, которыя устраивала молодежъ послѣ симпозіона, расхаживая при свѣтѣ факеловъ и съ музыкой по городскимъ улицамъ и производя шумъ и даже безпорядки. Иногда веселая компанія, проходя мимо, устроивала непочтительную серенаду какому нибудь мирному гражданину, или врывалась въ его жилище и принуждала принять участіе въ прогулкахъ компаніи. Нѣкоторые κῶμοι почти уподоблялись фаллическимъ процессіямъ, изъ которыхъ зародилась комедія, по *Поэтикѣ* Аристотеля.

Вотъ нѣкоторыя изъ картинъ, представляющихъ κῶμος:—

Mon. d. Inst. X, tav. 52, 4, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 1662.—A. Въ срединѣ огромный кратеръ („vaso a colonnette"), въ который течетъ вода изъ львиной головы, помѣщенной налѣво вверху; справа и слѣва къ нему приближаются, прыгая, по два бородатыхъ мужчины.—B. Три голыхъ бородатыхъ мужчины и одна женщина танцуютъ.

Furtwängler, Samml. Sabouroff Taf. 48, 1, Vasensamml. im Antiquarium № 3925. Κῶμος изъ пяти прыгающихъ мужчинъ; всѣ они бородатые и въ короткихъ хитонахъ.

Ann. dell' Inst. 1885 t. d'agg. DE, Dumont, les Céram. de la Gr. pr. I, p. 257, 23. Сосудъ раздѣленъ на двѣ полосы; главная изъ нихъ на одной сторонѣ изображаетъ κῶμος изъ пяти мужчинъ въ короткихъ хитонахъ; одинъ изъ нихъ, налѣво, играетъ на двойной флейтѣ; передъ нимъ танцуетъ бородатый мужчина; въ центрѣ двое мужчинъ заняты большимъ кратеромъ; направо бородатый мужчина прыгаетъ съ палкой въ каждой рукѣ [1]). На другой сторонѣ вазы представлена весьма интересная картина, передающая эпизодъ изъ промышлен-

[1]) Ср. еще Benndorf, Gr. u. Sicil. Vas., Taf. VI u. XLIII, 1, Mus. Greg. II, tav. 6, 3, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 1060, Dumont, les Céram. de la Gr. pr. I, p. 257, 21 и 258, 26.

ной жизни; она касается торговли виномъ или масломъ. Налѣво изображены большія амфоры à colonnettes или кратеры, поставленные въ два ряда другъ на другѣ; они обозначаютъ обширный магазинъ вина или масла. Направо, женщина несетъ на блюдѣ пищу для двухъ провинившихся и скованныхъ въ наказаніе рабовъ. Рабы деревянными ошейниками прикрѣплены къ большому четырехугольному страннаго вида станку изъ дерева или изъ желѣза, причемъ одинъ изъ рабовъ лежитъ на землѣ, а другой стоитъ, нагнувшись къ своему товарищу.

На одной амфорѣ Грегоріанскаго музея въ Ватиканѣ [1]) мы встрѣчаемъ сцены борьбы и кулачнаго боя, упражненія палестры, съ надзирателями, сидящими и стоящими; въ верхнемъ поясѣ: рядъ мужчинъ и женщинъ, возлежащихъ на ложахъ, одна изъ женщинъ играетъ на лирѣ, другая держитъ вѣнокъ.

* * *

Несравненно высшую и болѣе самостоятельную разработку жанровыхъ сюжетовъ мы находимъ на посвятительныхъ глиняныхъ таб-



Рис. 31.—Работа въ рудникѣ. Таблица Берл. муз.

лицахъ (πίναχες), открытыхъ въ 1879 году вблизи Коринѳа и принадлежащихъ Берлинскому и отчасти Луврскому музеямъ [2]). Такъ какъ почти всѣ таблицы уцѣлѣли только въ фрагментахъ, и изъ очень немногихъ можно было составить цѣльные экземпляры, то полагаютъ, что уже въ древности ихъ бросили на кучу, какъ ненужные посвятительные подарки одной изъ рощъ Посейдона. Многія изъ этихъ произведеній исполнены тщательно, въ обыкновенномъ стилѣ древнѣйшихъ коринѳскихъ сосудовъ; нѣкоторыя снабжены даже подписями живописцевъ. Такъ одна таблица въ Берлинѣ [3]) носитъ имя ко-

---

[1]) Dummont-Chaplain, les Céram. de la Gr. pr., I, p. 250, 3.

[2]) О Таблицахъ Берлинск. муз. см. Furtwängler, Beschr. der Vasensamml. im Antiquarium Bd. I, S. 47 ff. №№ 347—955, Antike Denkmäler her. von arch. Institut, Bd. I, 1886, Taf. 7 и 8. О таблицахъ Лувра: O. Rayet. Gaz. archéol. 1880, p. 101 sq.

[3]) Vasensamml. im Antiquarium № 846, Roehl, inscr. gr. ant., 1882, № 20, 1.

ринескаго гончара-живописца Тимонида, извѣстнаго намъ исполненіемъ вазы, найденной въ Клеонахъ [1]). Но большинство отличается менѣе удачнымъ исполненіемъ и очевидно изготовлено для дешевой продажи, такъ какъ святилища Посейдона находили себѣ почитателей преимущественно среди простой массы народа, моряковъ, горшечниковъ, рабочихъ и крестьянъ.

Кромѣ изображеній Посейдона, Амфитриты и нѣкоторыхъ миѳологическихъ сценъ, мы находимъ на таблицахъ цѣлый рядъ картинъ, взятыхъ изъ повседневной жизни. Самый глубокій интересъ представляютъ тѣ картины, гдѣ живописцы рисуютъ работниковъ за работой, изображаютъ внутренность гончарныхъ мастерскихъ и другіе мотивы, взятые изъ индустріальной жизни. На четырехъ берлинскихъ таблицахъ изображена работа въ рудникѣ:

A) Ant. Denkm. d. Inst. Bd. I, Taf. 8, 7, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 871. Въ шахтѣ или ямѣ голые рабочіе



Рис. 32.—Добываніе руды. Таблица Берл. муз.

заняты добываніемъ руды (рис. 31). Одинъ изъ рабочихъ, въ бородѣ и съ длиннымъ висящимъ phallos, разбиваетъ киркой стѣну ямы, другой, юноша, наполняетъ корзину изъ плетеной коры кусками отбитой земли, а третій, также съ бородой, поднимаетъ наполненную уже корзину и передаетъ ее молодому рабочему, стоящему наверху. Посреди ямы привѣшена большая амфора съ питьемъ для рабочихъ, закрытая крышкой.

B) Ant. Denkm. d. Inst. 1, Taf. 8, 23, Vasensamml. im Antiquar. № 639. Въ шахтѣ (рис. 32) представленъ только одинъ молодой рабочій, разбивающій землю киркой, одинъ конецъ которой широкій, а другой острый.

C) Vasensamml. im Antiquarium № 638. Сохранился лишь правый нижній уголъ таблицы. Голый бородатый мужчина разбиваетъ молотомъ, который онъ держитъ обѣими руками, часть скалы.

---

[1]) Klein, Vas. mit. Meistersign.² S. 28 f.

D) Furtwängler № 872. Таблица плохо сохранилась. Налѣво часть скалы и двѣ руки, держащія молотъ. Направо юноша несетъ на спинѣ мѣшокъ, наполненный землей и завязанный вверху.



Рис. 33.—Плавленіе металла. Таблица въ Луврѣ.

Далѣе слѣдуютъ картины, на которыхъ представлена плавильня. Было бы утомительно и безполезно описывать всѣ относящіяся сюда таблицы: въ одномъ Берлинскомъ музеѣ ихъ болѣе 40. Назовемъ лишь нѣкоторыя.

A) Gaz. arch. 1880 p. 106, Ann. dell' Inst. 1882 tav. d'agg. U. 7, Blümner, Technol. u. Terminol. d. Gewerbe u. Künste, IV, fig. 10. Изображена высокая круглая печь (рис. 33), въ которой горятъ дрова; изъ верхняго отверстія ея вырывается пламя. Передъ печью стоитъ рабочій съ кочергой, поднятой надъ головой; сбоку начертано его имя Σόρδις.

B) Gaz. arch. 1880 p. 106, Blümner TdG fig. 11. Рабочій (рис. 34) мѣшаетъ длинной кочергой дрова въ печной топкѣ; изъ верхняго отверстія печи вылетаютъ искры.



Рис. 34.—Плавленіе металла. Таблица въ Луврѣ.

C) Ant. Denkm. d. Inst. I, Taf. 8, 22, Furtwängler, № 827. Уцѣлѣлъ нижній край (рис. 35). На выступѣ большой доменной печи

стоитъ голый работникъ; руки его, недостающіе на рисункѣ, очевидно, были подняты вверхъ и держали кочергу для регулированія огня въ верхнемъ отверстіи печи. Изъ топки внизу выбивается большое красное пламя и выдаются концы длинныхъ горящихъ полѣньевъ. Другой работникъ, теперь не существующій на фрагментѣ, пытался кочергой втолкнуть дрова въ отверстіе топки. На круглой главной части печи виситъ на гвоздѣ маленькая ваза.

D) Ant. Denkm. d. Inst. I, Taf. 8, 12, Furtwängler № 616. Уцѣлѣли правая сторона и уголъ (рис. 36). Круглая доменная печь обозначена только контуромъ; изъ верхняго отверстія ея выбивается пламя. Къ печи подбѣгаетъ голый работникъ съ кочергой въ рукѣ и заноситъ ногу на выступъ топки, намѣреваясь вспрыгнуть на нее. Сзади него стоитъ небольшая ваза (à colonnette).

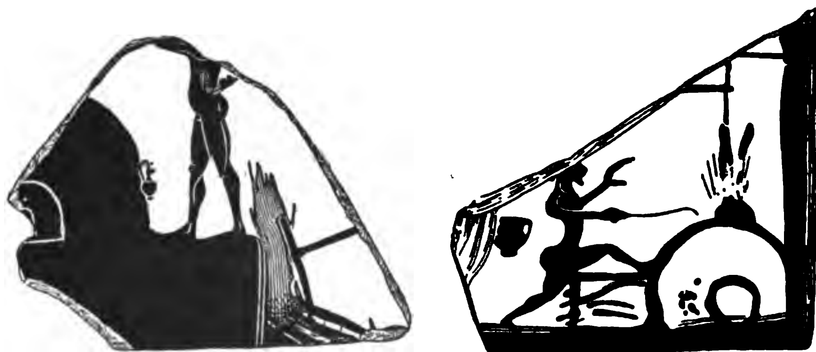


Рис. 35 и 36.—Плавленіе металла. Таблицы Берл. муз.

E) Ant. Denkm. d. I. I, Taf. 8, 1, Furtwängler № 608. Направо круглая печь, изъ которой вверху выбивается пламя. На выступѣ топки стоитъ голый работникъ, регулирующій кочергой огонь. Налѣво внизу стоитъ другой работникъ съ двумя приготовленными полѣньями. Живописецъ старался передать индивидуальныя черты натуры, изобразивъ втораго работника съ горбатымъ носомъ и остроконечной бородой.

Токъ же сюжетъ трактуютъ таблицы Furtwängler № 609—615, 617—637, 800—812 etc. Плавильня изображается въ обстановкѣ, почти совершенно схожей съ описанной уже нами.

Ученые расходятся въ томъ, нужно ли видѣть въ этихъ картинахъ доменныя печи для плавленія металловъ, или гончарныя для обжиганія глиняныхъ сосудовъ. Rayet[1]) называетъ ихъ fours à poterie. Это же объясненіе принялъ и Collignon[2]), полагающій, что и въ опи-

[1]) Gaz. arch. 1880, p. 104.

[2]) Rayet-Colignon, Hist. de la céram. grecque, p. 147.

санныхъ нами выше картинахъ дѣло идетъ не о рудникахъ, а о добываніи глины для сосудовъ. Фуртвэнглеръ[1]), вслѣдъ за Мильхгеферомъ, напротивъ, считаетъ печи доменными; онъ основывается на ихъ значительной величинѣ и на томъ обстоятельствѣ, что работники регулируютъ огонь черезъ *верхнее* отверстіе, что̀ было бы невозможно, если бы это были гончарныя печи. Правда, Коринѳъ славился искусствомъ своихъ жителей въ приготовленіи керамическихъ издѣлій; но не менѣе оживленной была въ этомъ городѣ дѣятельность въ области металлической промышленности. Металлическое производство было доведено тамъ до такой степени совершенства, что издѣлія изъ бронзы, работанныя коринѳскимъ способомъ, пользовались даже въ римское время большой славой и составляли предметъ роскоши[2]). Берлинскій музей владѣетъ одной таблицей (Furtwängler № 893), гдѣ представлена настоящая гончарная печь въ вертикальномъ раз-



Рис. 37.—Гончарная мастерская.

рѣзѣ; внутри она наполнена въ безпорядкѣ наложенными вазами (10 энохое и одна амфора). На лѣвой, недостающей ея части были изображены рабочіе. Я полагаю, что живописцы не преминули бы помѣстить рядъ обожженныхъ и вышедшихъ изъ печи сосудовъ и на описанныхъ нами выше картинахъ, если бы тамъ дѣло шло о гончарныхъ печахъ. Мнѣніе Фуртвэнглера раздѣляетъ и знатокъ греческихъ ремеслъ Блюмнеръ[3]).

Что̀ слѣдовало за плавленіемъ металла, какъ работники подвергали очисткѣ куски металла, вышедшаго изъ плавильни, или какъ они

---

[1]) Vasensamml. im Antiquar. S 60, Anm.

[2]) Plin. XXXIV, 6—13. О коринѳской бронзѣ см. Pottier „Corinthium aes" у Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, I, p. 1507, и Blümner TdG IV, S. 183 ff. Здѣсь собраны разсѣянныя у древнихъ писателей данныя о коринѳской бронзѣ.

[3]) Blümner TdG IV, S. 205

производили металлическія работы, объ этомъ наши таблицы ничего намъ не повѣствуютъ, если не относить сюда не вполнѣ разгаданную картину на таблицѣ Furtwängler № 643, гдѣ изображенъ мужчина съ согнутыми колѣнями и съ короткимъ молотомъ въ лѣвой рукѣ, работающій передъ возвышеніемъ, которое напоминаетъ наковальню.

Но взамѣнъ того мы находимъ на таблицахъ сцены, относящіяся къ фабрикаціи вазъ; нѣсколько картинъ представляютъ внутренность гончарной мастерской.

A) Ann. d. Inst. 1882, tav. d'agg. U. 2, Engelmann, Homeratl. Ilias 85. Гончаръ работаетъ въ своей мастерской (рис. 37). Сидя на скамьѣ, онъ ворочаетъ правой рукой гончарное колесо, а въ лѣвой держитъ долото, съ помощью котораго придаетъ форму сосуду. На стѣнѣ висятъ вазы; въ углу сложена приготовленная глина.

B) Furtwängler № 640. Налѣво рисунокъ не вполнѣ ясенъ; кажется, двѣ небольшія мужскія фигуры заняты приготовленіемъ глины. Направо на стулѣ сидитъ мужчина въ плащѣ; онъ придаетъ форму сосуду на гончарномъ кругѣ. Еще дальше видна задняя половина большого, сильно наклонившагося впередъ, сидящаго мужчины. Вверху на полкѣ стоитъ рядъ сосудовъ, приготовленныхъ для продажи.

C) Furtwängler № 815. Безбородый гончаръ, наклонившись впередъ, ворочаетъ руками находящееся передъ нимъ гончарное колесо. На его работу смотритъ стоящій направо мужчина въ плащѣ; это— посѣтитель или хозяинъ мастерской.

D) Furtwängler № 813. Уцѣлѣлъ лѣвый нижній уголъ. Два голыхъ работника сидятъ другъ противъ друга на низкихъ стульяхъ; одинъ изъ нихъ держитъ въ рукѣ маленькую вазу, которую другой моделируетъ долотомъ.

Этотъ сюжетъ мы встрѣчаемъ еще на таблицахъ Furtwängler № 814, 867—870, 885 A и, можетъ быть, 641.

Нѣкоторыя сцены изъ индустріальной жизни на таблицахъ Берлинскаго музея до сихъ поръ еще не вполнѣ разгаданы. Такова, напримѣръ, картина, срисованная въ Ant. Denkm. d. Inst. Bd. I, Taf. 8, 6 b, Furtwängler № 891. Среди πίνακες это самое лучшее произведеніе по техникѣ; живопись сохранилась превосходно. Голый мужчина, обернувши назадъ голову, тянетъ обѣими руками петлю, свѣшивающуюся сверху, и, можетъ быть, приводитъ въ движеніе кузнечный мѣхъ; его лицо и шея—красныя; волосы и борода—цвѣта глины, слѣдовательно, какъ надо полагать, бѣлые; верхняя часть лба черная и покрыта морщинами. Очевидно, это—старикъ. Возлѣ него уцѣлѣла верхняя часть другой, кажется, сидящей фигуры въ подпоясанномъ красномъ хитонѣ; лицо и руки ея—цвѣта глины; вѣроятно, это

женщина, хотя волосы короткіе. Она держитъ обѣими руками какой-то небольшой круглый предметъ, который она, можетъ быть, разминаетъ.—На другой сторонѣ этой таблицы изображены два голыхъ мужчины (отъ одного изъ нихъ видна только часть спины), вѣроятно, работники, наклонившіеся впередъ, съ какимъ-то непонятнымъ приборомъ въ рукахъ.

На другой таблицѣ, Furtwängler № 817 (сохранилась только лѣвая сторона), на подмосткахъ стоитъ мужчина, наклонившись впередъ надъ какой-то распростертой передъ нимъ прямоугольной массой, обозначенной точками; можетъ быть, это кожевникъ, а передъ нимъ звѣриная шкура.

Серію картинъ изъ индустріальной жизни мы закончимъ описаніемъ таблицы (Furtwängler № 900), на которой представлена работа лѣпщика или скульптора. Изображеніе этой таблицы помѣщено въ Ant. Denkm. d. Inst. I Taf. 8, 20, и у Брунна, Griechische Kunstgesch. Fig. 133. На фонѣ таблицы нарисованъ бородатый мужчина въ короткой подпоясанной курткѣ; обѣ руки его подняты; въ протянутой лѣвой рукѣ замѣтенъ маленькій шарообразный предметъ; правая рука, державшая какое-то небольшое острое и тонкое орудіе, отломана. Руки мужчины протянуты по направленію къ помѣщенной вверху въ углу небольшой фигуркѣ всадника. Вѣроятно, такимъ образомъ, что мужчина держитъ въ лѣвой рузѣ рѣзецъ, а въ правой молотокъ, и что онъ хочетъ заняться обработкой ногъ лошади. Налѣво, подъ правой рукой скульптора меньшая человѣческая фигура въ короткомъ плащѣ, скрывающемъ ея руки; она смотритъ вверхъ на работу скульптора. Направо, ниже фигурки всадника помѣщена летящая птица. Внизу надписи, не имѣющія смысла.

Содержаніемъ одной Берлинской таблицы (Ant. Denkm. d. I. I, Taf. 8, 24, Furtwängler № 783) служатъ двѣ бытовыя сцены, соединеніе которыхъ невольно приводитъ на память ἀσπίς 'Ηρακλέους. Лѣвая сторона этой таблицы, къ сожалѣнію, отбита. Проведенная черта раздѣляетъ ее на двѣ неравныя полосы. Въ верхней, болѣе узкой, представлены два голыхъ мужчины, стоящихъ другъ противъ друга съ протянутыми впередъ руками. Движенія ихъ показываютъ, что это кулачные бойцы. Въ нижней болѣе широкой полосѣ изображенъ сборъ винограда. Направо, свѣшивающаяся виноградная вѣтвь съ листьями и гроздями указываетъ на виноградную бесѣдку, подъ которой работаетъ юноша, обрывая грозди (?) и сбрасывая ихъ въ стоящій здѣсь кожанный мѣхъ (?); налѣво остатокъ подобной же сцены: мужчина несетъ что-то въ рукахъ къ мѣшку (можетъ быть, выжимаетъ).

Далѣе идутъ охотничьи сцены, а именно: охота на дикаго кабана, которая, какъ мы видѣли, составляла съ древнѣйшихъ временъ одно изъ любимыхъ занятій грековъ.

A) Ant. Denkm. d. I. I, Taf. 8, 19 a, Furtwängler № 893. Задняя часть огромнаго кабана, бѣгущаго направо; его преслѣдуетъ бородатый охотникъ, въ короткомъ хитонѣ и въ „коринѳской" позѣ (обѣ ноги согнуты подъ прямымъ угломъ, руки вытянуты).

B) Ant. Denkm. d. I. I, Taf. 8, 16 a, Furtwängler, № 894. Задняя часть кабана, бѣгущаго направо; онъ раненъ и истекаетъ кровью; вверху птица, сидящая на вѣтви и смотрящая внизъ (сова ?).

Къ этой же категоріи, кажется, слѣдуетъ отнести таблицу Тимонида, Ant. Denkm. d. Inst. I Bd. Taf. 8, 13, Klein, Vas. mit Meistersign². S 29, 1, Furtwängler № 846. На таблицѣ изображенъ идущій мужчина въ короткомъ спереди открытомъ хитонѣ, богато украшенномъ вышивками, съ двумя дротиками на плечѣ, съ короткимъ мечемъ у пояса и колчаномъ на спинѣ, также украшенными орнаментами. Идущая возлѣ него большая собака и вооруженіе мужчины говорятъ за то, что передъ нами охотникъ.

Кромѣ описанныхъ нами картинъ, наши таблицы представляютъ сцены, взятыя изъ обыденной жизни въ различныхъ положеніяхъ не вполнѣ ясныхъ. Таковы, напримѣръ, въ каталогѣ Фуртвэнглера номера 785, 786, 902.

Наконецъ, весьма многочисленный отдѣлъ составляютъ изображенія всадника, большею частью безбородаго и съ короткимъ дротикомъ, ряды всадниковъ. Такова, напримѣръ, таблица Ant. Denkm. d. I. I, Taf. 8, 10, Furtwängler № 565. Вопросъ о происхожденіи и значеніи этой композиціи, такъ часто встрѣчающейся на коринѳскихъ вазахъ, не можетъ считаться рѣшеннымъ. Нѣкоторые ученые искали его объясненія на Востокѣ и сближали съ финикійскими чашами [1]). Мы полагаемъ, что въ данномъ случаѣ имѣемъ не декоративный мотивъ, заимствованный съ Востока, *а жанровую картину*, принесенную въ даръ Посейдону тѣми, которые принимали участіе въ состязаніяхъ на верховыхъ лошадяхъ и призывали заступничество бога или благодарили его за оказанное благоволеніе. По словамъ Павзанія [2]), въ Олимпіи скачки на отдѣльныхъ коняхъ были введены въ 33 ол., т. е. въ началѣ VII вѣка. На памятникахъ „скачка всадниковъ" впервые появляется на щитѣ Геракла и красно-глиняныхъ сосудахъ съ

[1]) См. Dumont les Céram. de la Gr. pr., I. p. 248.
[2]) Paus. V, 8, 8.

рельефами (*red ware*), при чемъ на послѣднихъ рисунокъ отличается самобытнымъ, чисто греческимъ характеромъ. Эти всадники, расположенные въ формѣ фриза, уже заставляютъ насъ подумать о фризѣ Пареенона. Что до πίνακες, то на семи экземплярахъ (Furtwängler № 789—795) одну сторону украшаетъ образъ Посейдона, а другую —изображеніе всадника. Отношеніе коня къ Посейдону (Ποσειδῶν ἵππιος) хорошо извѣстно[1]). По легендѣ, Посейдонъ ударомъ трезубца создалъ коня, который питается на влажныхъ, богатыхъ травой полянахъ, у ключей и рѣкъ, и научилъ людей имъ управлять. Поэтому, при состязаніяхъ въ бѣгѣ Посейдона призывали какъ охранителя борьбы и почитали жертвоприношеніями и обѣтами.

Мы находимъ подтвержденіе нашего мнѣнія о *жанровомъ* характетѣ изображеній всадника на киренскихъ вазахъ, опубликованныхъ Пухштейномъ въ Arch. Zeit. 1881 S. 215 ff. Taf. 10—13. На трехъ чашахъ этой коллекціи встрѣчается одинъ и тотъ же сюжетъ (Taf. 13, 2 и 3): голый юноша ѣдетъ верхомъ на конѣ направо; въ рукахъ онъ держитъ поводья и палку, которая замѣняетъ ему кнутъ. Лошадь, формы которой исполнены съ удивительной вѣрностью природѣ, навострила уши и ступаетъ иноходью; у нея, какъ и на коринескихъ вазахъ, толстая шея и густая грива съ пучкомъ на лбу. Всадника сопровождаетъ небольшая крылатая фигура въ короткомъ подпоясанномъ хитонѣ. На таблицѣ 13, 2 она изображена позади всадника въ воздухѣ и держитъ въ каждой рукѣ вѣнокъ; на табл. 13, 3 она бѣжитъ впереди всадника, простирая впередъ руки; ноги ея также снабжены крыльями. Слѣдуетъ согласиться съ Пухштейномъ[2]), что передъ нами—фигура Никеи, а всадникъ есть ничто иное, какъ побѣдитель на верховыхъ скачкахъ. Слѣдовательно, это тотъ же сюжетъ, который украшаетъ пояса коринескихъ сосудовъ, коринескіе πίνακες и *халкидскія* амфоры[3]).

Отыскивая слѣды жанра на древнѣйшихъ греческихъ памятникахъ, мы не можемъ пройти молчаніемъ и другія *киренскія* чаши, гдѣ также изображены сцены изъ дѣйствительной жизни[4]). Реали-

---

[1]) См. Milchhoefer, Die Anfänge der Kunst., p. 54 sq.

[2]) Arch. Zeit. 1881 S. 233 f.

[3]) Gerhard, Auserl. Vasenb. II Taf. 105, 106, Dumont-Chaplain, Les céram. de la Gr. pr., I, p. 279, 5.

[4]) Кирена не была единственнымъ мѣстомъ приготовленія сосудовъ съ бѣлымъ фономъ Подобныя вазы были также найдены при раскопкахъ, произведенныхъ въ 1885 г. англійскимъ изслѣдователемъ Petrie въ Навкратисѣ. Сходство вазъ Навкратиса съ киренскими такъ велико, что Потье (Dumont-Pottier, Céram. de la Gr. pr., I, 4, p. 294) былъ склоненъ считать киренскія вазы происходящими изъ Навкратиса. Новыя доказательства въ пользу того, что вазы, названныя Пухштейномъ (Arch. Zeir. 1880 S. 185, 1881 S. 215)

стическій смыслъ и стремленіе къ возможно точному воспроизведенію дѣйствительности показываетъ знаменитая чаша Аркезилая [1]), эта подлинно историческая картина, въ которой живописецъ съ патріотической гордостью прославилъ свою родину. На другихъ киренскихъ чашахъ композиція менѣе богата. На Мюнхенской чашѣ (Arch. Zeit. 1881 Ta. 13, 5) представленъ сидящій на стулѣ мужчина, съ бородою и длинными волосами; онъ одѣтъ въ узкій хитонъ, который украшенъ геометрическими узорами. Передъ нимъ на стулѣ сидитъ мальчикъ въ такомъ же узкомъ и длинномъ хитонѣ и также съ длинными волосами. Жесты ихъ рукъ показываютъ, что они ведутъ между собою оживленный разговоръ. Подъ стуломъ мужчины сидитъ какое-то животное, собака или заяцъ; вверху виситъ круглый предметъ, напоминающій чашу. Пухштейнъ [2]) сдѣлалъ вполнѣ основательное предположеніе, что противоположный возрастъ изображенныхъ на картинѣ фигуръ прежде всего заставляетъ думать о сценѣ обученія. Передъ нами школа, такъ сказать, прототипъ или предшественница школы на чашѣ Дуриса.

На другихъ *киренскихъ* чашахъ мы находимъ знакомый уже намъ сюжетъ: κῶμος. На Лондонской чашѣ (Arch. Zeit 1881 Taf. 13, 1) голый юноша направо играетъ на двойной флейтѣ передъ большимъ кратеромъ, стоящимъ на табуретѣ; слѣва къ кратеру приближается другой юноша, болѣе взрослый, съ рогомъ для питья и чашей въ рукахъ. На Парижской чашѣ (AZ 1881 Taf. 13, 4) большой кратеръ стоитъ направо на полу; налѣво передъ нимъ танцуютъ два голыхъ юноши, одинъ изъ нихъ, судя по профилю, болѣе молодой. На дейносѣ (AZ 1881 Taf. 12, 1) большой кратеръ стоитъ въ срединѣ; направо и налѣво танцуютъ два бородатыхъ мужчины; одинъ изъ нихъ держитъ въ рукахъ рогъ и чашу, а другой, вѣроятно, играетъ на флейтѣ, хотя живописецъ изобразилъ только мундштукъ, а самую флейту забылъ нарисовать.

* * *

Бросимъ теперь общій взглядъ и подведемъ итогъ жанровымъ сюжетамъ, съ которыми мы встрѣчались при обзорѣ древнѣйшихъ памятниковъ. Общій списокъ этихъ сюжетовъ слѣдующій:—

„киренскими", дѣйствительно происходятъ изъ этой колоніи, представилъ Студничка (Philol. Woch. 1887 S. 1647, Kyrene, eine altgriechische Goettin, Leipz. 1890 S. 18), признавъ на фрагментахъ одной чаши, открытой въ Навкратисѣ (Flinders Petrie, Naukratis, I, табл. VIII и IX), богиню Кирену, держащую silphium и вѣтвь дерева Гесперидъ. Однако доказательства Студнички не встрѣтили сочувствія со стороны Брунна (griechische Kunstgeschichte S. 160 ff.), который заявилъ себя въ этомъ вопросѣ сторонникомъ мнѣнія Потье.

[1]) Mon. d. Inst. II, tav. 47.

[2]) Arch. Zeit. 1881 S. 234 f.

А. Сцены сельской жизни.

I. Львиная охота.

1) Микенскій кинжальный клинокъ.
2) Золотая призма изъ гробницы микенскаго акрополя.
3) Рѣзной камень, найденный въ Вафіо.

II. Охота на дикаго кабана.

1) Халцедонъ изъ Вафіо.
2) Гемма Берл. муз.
3) Коринѳ. πίναχες.

III. Охота на дикихъ быковъ.

1) Золотые кубки изъ Вафіо.
2) Фреска изъ Тиринѳа.
3) Геммы и черепки вазъ *микенской* эпохи.

IV. Охота на краснаго звѣря.

1) Агатъ Брит. муз.
2) Золотой перстень изъ Микенъ.

V. Охота на зайца.

1) Черепокъ вазы *микенской* эпохи.
2) Энохое Копенгагенскаго муз. (*дипилонск.* ст.).
3) Щитъ Геракла.
4) Блюда изъ красной глины съ рельефами (*red ware*) (1 Брит. муз., 2 Лувръ и 1 Эрмитажъ).

VI. Рыбная ловля.

1) Гемма Брит. муз. (?).
2) Щитъ Геракла.

VII. Нападеніе львовъ на стадо.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Протокоринѳскій лекитъ.

VIII. Нападеніе львовъ на пастуха или путника.

1) Ваза съ высокими ручками Копенгагенск. муз., (*дипилонск.* ст.).
2) Золотая лента Копенгаг. муз.

IX. Охотникъ, отправляющійся на охоту.

1) Коринѳск. πίναξ.
2) Родосская чаша.

X. Паханіе поля.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Щитъ Геракла.

XI. Жатва.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Щитъ Геракла.

XII. Полевой праздникъ жатвы.

1) Ахилловъ щитъ.

XIII. Сборъ винограда.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Щитъ Геракла.
3) Коринѳск. πίναξ Берлинск. муз.

XIX. Овцы на пастбищѣ.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Беотійскій сосудъ („Γαμήδης ἐποίησε“) въ Луврѣ.

B. Сцены городской жизни.

XV. Свадебное шествіе.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Щитъ Геракла.

XVI. Пиръ.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Сосуды изъ красной глины съ рельефами.
3) Коринѳск. амфора Грегор. муз. въ Ватиканѣ.

XVII. Κῶμος.

1) Щитъ Геракла.
2) Коринѳскія вазы.
3) Киренскія чаши.

XVIII. Судъ.

1) Ахилловъ щитъ.

XIX. Хороводъ.

1) Ахилловъ щитъ.
2) Дипилонскія вазы.
3) Коринѳскія вазы.

XX. Пляска.

1) Золотое кольцо и сердоликъ изъ Вафіо.
2) Ахилловъ щитъ.

XXI. Πυρρίχη.

1) Ваза съ высокими ручками Копенгаг. муз. (*дипил.* ст.).

XXII. Борьба и кулачный бой.

1) Щитъ Геракла.
2) Коринѳск. πίναξ.
3) Амфора Грегор. муз. въ Ватиканѣ.

XXIII. Всадникъ и скачка всадниковъ.

1) Щитъ Геракла.
2) Сосуды изъ красной глины съ рельефами.
3) Коринѳскія вазы и πίναχες.
4) Киренскія чаши.
5) Халкидскія амфоры.

XXIV. Ристанія на колесницахъ.

1) Дипилонскія вазы.
2) Щитъ Геракла.

XXV. Любовная сцена.

1) Ваза Копенгагенскаго муз. (*дипилонск.* ст.).

XXVI. Отпѣваніе (πρόθεσις) и траурная процессія.

1) Вазы геометрическаго стиля.

XXVII. Школа.

2) Киренская чаша.

С. Сцены индустріальной жизни.

XXVIII. Работа въ рудникѣ.

1) Коринѳск. πίναχες.

XXIX. Плавильня.

1) Πίναχες.

XXX. Гончарная мастерская.

1) Πίναχες.

XXXI. Мастерская скульптора.

1) Πίναξ.

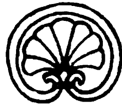
XXXII. Магазинъ вина или масла.

1) Кратеръ изъ Цэре Луврск. муз.

Изучая шагъ за шагомъ древнѣйшіе греческіе памятники, невольно приходится удивляться тому, какъ являются все новые жанровые мотивы, свидѣтельствующіе о неистощимой изобрѣтательности художниковъ и глубокомъ вниканіи ихъ во внѣшнюю сторону жизни. Художники наблюдаютъ бытъ своихъ соотечественниковъ, узнаютъ его подробности и научаются изображать его. Они видятъ крестьянина за плугомъ, пастуха со стадомъ, свадебное шествіе, охотника, преслѣдующаго зайца или дикаго кабана, львовъ, пожирающихъ безоружнаго путника или нападающихъ на стадо; видятъ, какъ плодородіе земли и изобиліе скота вызываетъ въ гражданахъ заботу о празднествахъ, хороводахъ, вѣнчающихъ мирный трудъ и составляющихъ послѣднюю, высшую цѣль мирной человѣческой жизни; видятъ горчешника за гончарнымъ колесомъ или плавильню, наполненную паромъ и жаромъ, мускулистыя фигуры рабочихъ съ красными лицами стоятъ передъ печами и въ мозолистыхъ рукахъ держатъ желѣзныя прутья въ огнѣ; видитъ сцены палестры и ристанія на колесницахъ,—и изображаютъ все это на своихъ картинахъ такъ, какъ они сами видятъ, безъ всякихъ побочныхъ соображеній, не заботясь ни о чемъ анекдотическомъ, сочиненномъ, тенденціозномъ, а ради одной любознательности.

Само собою разумѣется, что художники повторяютъ излюбленные сюжеты. Особенно часто встрѣчаются на памятникахъ *охота на зайца*, κῶμος, *пиръ*, *скачка всадниковъ и хороводъ*. Эти темы были очень удобны для поясовъ, окружающихъ туловище или шею вазы. Однажды созданныя, онѣ дѣлаются традиціонными и продолжаютъ украшать памятники очень долгое время. Лешке (Arch. Zeit. 1881 S. 41) высказалъ мысль, что если можно установить историческую связь изображеній *охоты на зайца*, то слѣдуетъ предполагать такую же связь при повтореніи на вазахъ другихъ сценъ щита Геракла, даже въ томъ случаѣ, когда среднія звенья этой связи случайно утеряны. Такъ напр. сцены борьбы и кулачлаго боя на треножникѣ изъ Танагры, по его мнѣнію, это—картины, также унаслѣдованныя отъ щита Геракла, какъ и охота на зайца, и Никостенъ не избралъ бы для украшенія одной изъ своихъ чашъ (Gerhard, Trinksch. u. Gefässe Taf. I, 1) *паханія поля*, если бы этотъ предметъ не былъ со временъ

Гомера и Гезіода обычнымъ украшеніемъ металлическихъ работъ. Въ то время искусство не могло такъ свободно и широко черпать свой матеріалъ изъ природы, какъ въ позднѣйшія эпохи. Художники незамѣтно, мало по малу овладѣваютъ ея областью, и все, завоеванное ими, тотчасъ дѣлается общимъ достояніемъ. Однако подобное повтореніе сюжетовъ само по себѣ едвали бы подвинуло впередъ искусство, если бы оно не было сопряжено съ самостоятельной выработкой даже и заимствованнаго мотива, съ способностью оживить не только отдѣльныя части, но всю композицію.



ГЛАВА ВТОРАЯ.

Жанровые сюжеты на чернофигурныхъ и краснофигурныхъ вазахъ, предшествующихъ вѣку Перикла.

Во главѣ этого отдѣла мы помѣщаемъ древне-аттическую вазу въ формѣ треножника, найденную въ Танагрѣ и опубликованную Лешке въ Arch. Zeit. 1881 Taf. 3—4 [1]).

Ваза эта можетъ служить, такъ сказать, виньеткой къ произведеніямъ аѳинскихъ гончаровъ конца VI-го и первой трети V-го столѣтія. Съ одной стороны, она намекаетъ на то, что мотивы, служащіе украшеніемъ сосудовъ, отчасти заимствованы изъ сказаній о герояхъ: на ножкахъ этой вазы изображенъ Персей, преслѣдуемый Горгоной. Въ самомъ дѣлѣ, миѳы о герояхъ являются наиболѣе популярнымъ сюжетомъ на вазахъ этого періода, причемъ въ дѣяніяхъ героевъ всегда принимаютъ участіе боги, оказывающіе помощь героямъ и утоляющіе ихъ скорби. Ни одинъ легендарный подвигъ не совершается героемъ безъ того, чтобы въ немъ не участвовала милостивая покровительница въ образѣ Аѳины, Артемиды или Афродиты, которая является къ герою, одушевляетъ и укрѣпляетъ его, а иногда даже, съ усердіемъ вѣрной союзницы, принимаетъ участіе въ битвѣ противъ его враговъ.

Съ другой стороны, вазовая живопись не ограничивается богами и героями; она спускается на землю и черпаетъ свое вдохновеніе изъ окружающей ея дѣйствительности. Нашъ треножникъ, воспроизводя передъ нами современную общественную жизнь, общими штри-

[1]) См. Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 1727.

хами уже набрасываетъ тотъ кругъ жанровыхъ сюжетовъ, который выступаетъ на вазахъ, предшествующихъ вѣку Перикла, рядомъ съ изображеніями миѳологическими.



Рис. 38—Процессія къ алтарю для жертвоприношенія.

Три картины, украшающія наружныя стороны вазы между ручками, представляютъ сцены, относящіяся, кажется, къ одному изъ Діонисовыхъ праздниковъ:

1) Главный обрядъ праздника состоитъ въ торжественной процессіи (πομπή) къ алтарю для жертвоприношенія (рис. 38). Процессія, въ которой участвуютъ граждане съ вѣтвями и цвѣтами въ рукахъ, въ сопровожденіи музыкантовъ, приближается къ алтарю съ пылающимъ на немъ огнемъ. Направо—четырехугольный каменный алтарь; пламя изображено въ видѣ стилизированнаго орнамента. Слѣва къ нему подходитъ огромная свинья, которую гонитъ жертвенный служитель, одѣтый лишь въ передникъ; онъ несетъ плоскую жертвенную корзину, изъ которой свѣшивается внизъ какой-то свитый въ видѣ веревки предметъ. За нимъ слѣдуютъ: музыкантъ, играющій на двойной флейтѣ, и почетные граждане, несущіе вѣтви и цвѣты, всѣ трое—бородатые, въ длинныхъ хитонахъ и плащахъ.

Послѣ жертвоприношенія происходятъ праздничныя увеселенія, угощенія гражданъ и пляски.



Рис. 39—Симпозіонъ.

2) Симпозіонъ (рис. 39). Мужчины возлежатъ на двухъ небольшихъ ложахъ; передъ каждымъ стоитъ низкій столъ, уставленный яствами. Между ложами музыкантъ играетъ на двойной флейтѣ. Налѣво и направо два мальчика-виночерпія въ передникахъ разносятъ вино; лѣвый мальчикъ изъ энохое наливаетъ напитокъ въ глубокій скиѳосъ, который подставилъ ему безбородый мужчина, лежа-

щій на лѣвомъ ложѣ. Другой участникъ пира протянулъ въ правой рукѣ кантаръ и, повернувши голову, призываетъ виночерпія къ себѣ. На другомъ ложѣ происходитъ оживленная бесѣда; безбородый мужчина обращается съ рѣчью къ своему товарищу, который, слушая его, протянулъ свою плоскую чашу къ виночерпію. Направо на полу стоитъ большой сосудъ съ виномъ.

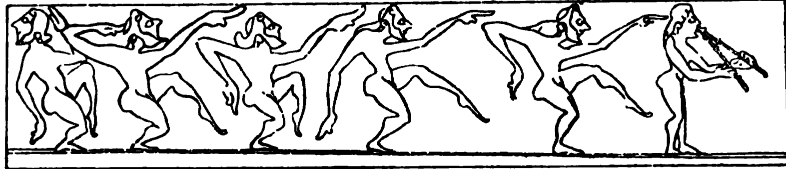


Рис. 40—Комосъ.

3) Κῶμος (рис. 40). Пять голыхъ бородатыхъ мужчинъ, широко размахивая руками и поднимая вверхъ лѣвую ногу, исполняютъ танецъ, предводимые музыкантомъ, играющимъ на двойной флейтѣ.

Грубый и насмѣшливо-шуточный характеръ пляски едва-ли оставляетъ мѣсто сомнѣнію въ томъ, что передъ нами одинъ изъ Діонисовыхъ праздниковъ. Культу Діониса соотвѣтствуетъ также выборъ жертвеннаго животнаго. Послѣ того какъ Фуртвэнглеръ[1]) доказалъ, что образъ Силена съ свинными ушами и чертами физіономіи есть аттическое созданіе IV в., Лешке[2]) считаетъ необходимымъ допустить для Аттики древнее отношеніе свиньи къ культу Діониса и полагаетъ, что сцена жертвоприношенія на нашемъ треножникѣ есть древнѣйшее монументальное доказательство этого отношенія.



Рис. 41—Борьба.

Нижнія картины на ножкахъ представляютъ сцены палестры:

1) Борьба (рис. 41). Два голыхъ бородатыхъ мужчины съ грубыми, сильно развитыми формами тѣла борются, обхвативъ другъ друга одной рукой за шею, а другой сжимая за кисть руки.

2) Кулачный бой (рис. 42). Два стройные, худые юноши стоятъ другъ противъ друга съ поднятыми кулаками; правый только что нанесъ кулакомъ ударъ въ лицо своего противника, который собирается отвѣтить ему тѣмъ же; у обоихъ выступаютъ изъ носа капли крови.

---

[1]) Annali XLIX 230. Schol. Aristoph. Ran. v. 338 θύουσιν ἐν τοῖς μυστηρίοις τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Δήμητρος τὸν χοῖρον.

[2]) Arch. Zeit. 1881 S. 31 f.

3) Бросаніе диска (рис. 43). Бородатый мужчина, широко разставивъ ноги, нагибается, готовясь бросить дискъ; лѣвую руку онъ поднимаетъ къ головѣ, лицо со вниманіемъ обращено къ цѣли, въ правой опущенной рукѣ бѣлый дискъ [1]). Позади него стоитъ судья, бородатый мужчина въ длинномъ хитонѣ и плащѣ, со скипетромъ въ правой рукѣ.

Любимымъ источникомъ вдохновенія для гончаровъ-живописцевъ въ эпоху, предшествующую вѣку Перикла, служатъ, кромѣ миѳологіи, картины общественнаго быта. Греческіе мастера энергично стремятся закрѣпить въ художественныхъ образахъ важнѣйшія событія и важнѣйшія формы жизни, создаваемыя на ихъ глазахъ на улицахъ, общественныхъ площадяхъ, вокругъ храмовъ и гимназій. Они являются простыми бытовыми художниками или историками своей эпохи, то-есть просто описываютъ современную жизнь такъ, какъ она есть. Этотъ общественный жанръ находилъ для себя весьма благопріятныя условія; развитію его много способствовала самая жизнь грековъ, которая представляла такую массу разнообразныхъ особенностей и внѣшнимъ образомъ проявляемаго оживленія, какую рѣдко можно встрѣтить въ другомъ мѣстѣ. Панаѳенейскія, Діонисовы, Элевзинскія празднества, Олимпійскія и Дельфійскія игры должны были сдѣлаться центромъ интереса для художниковъ. Это были торжественныя и великолѣпныя зрѣлища. Въ мѣста праздниковъ стекались участники и зрители не изъ одной собственной Греціи; граждане изъ всѣхъ частей Эллады, изъ малоазіатскихъ, сицилійскихъ и нижне-италійскихъ колоній собирались туда, и кто только могъ отлучиться отъ своихъ занятій, спѣшилъ присутствовать на блистательныхъ празднествахъ. Поэтому праздники отличались многочисленностью пестрой и оживленной толпы; граждане совершали большія процессіи въ праздничныхъ одеждахъ и увѣнчанные зеленью;

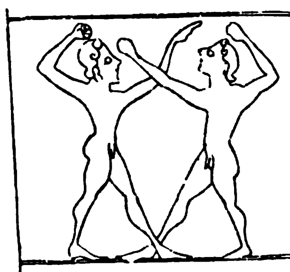


Рис. 42—Кулачный бой.



Рис. 43—Бросаніе диска.

[1]) На рисункѣ, воспроизведенномъ въ Arch. Zeit. 1881 г. этотъ дискъ не изображенъ; поэтому Лешке, не замѣтившій диска, заявляетъ тамъ-же (стр. 33), что движеніе этой фигуры для него неясно.

происходили торжественныя жертвоприношенія. Но главное содержаніе и интересъ праздниковъ составляли гимнастическіе и музыкальные агоны. Состязанія атлетовъ показывали силу и ловкость людей; конныя ристанія на колесницахъ и верховыя скачки (ἀγῶνες ἱππικοί) представляли быстроту коней и опытность наѣздниковъ. Отовсюду собиралась въ мѣста празднествъ самая ловкая, красивая и сильна молодежь состязаться за высшую награду; двигались праздничн убранныя колесницы ѳеоровъ съ посвятительными подарками, прибы вали конныя и пѣшія толпы любопытныхъ; множество мелкихъ торговцевъ разбивали вблизи священныхъ рощъ свои лавочки и шалаши съ разными товарами, служившими для праздниковъ: лентами, цвѣтами, съѣстными припасами и т. п. Конецъ праздниковъ проходилъ среди всеобщаго веселія и пира.

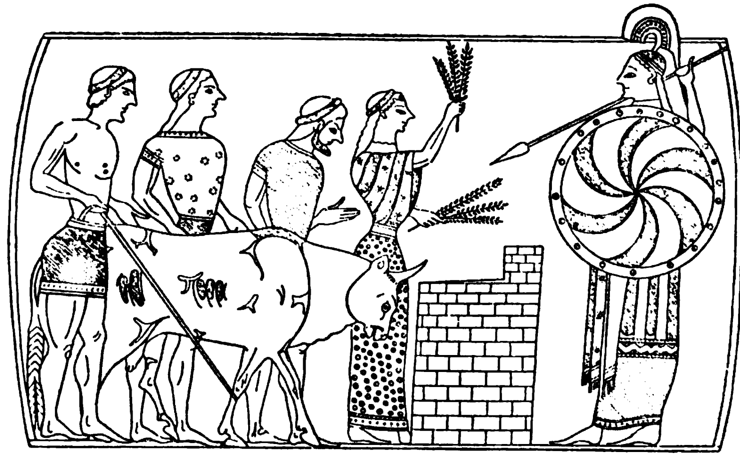


Рис. 44—Жертвоприношеніе Аѳинѣ. Аттич. амфора изъ Вульчи Берл. муз.

Все это должно было производить на художниковъ сильное и живое впечатлѣніе; каждый изъ нихъ видѣлъ многочисленность, силу, красоту, искусство и ловкость своего народа и здѣсь почерпалъ вдохновеніе для художественныхъ произведеній. Живописцы выступили съ простыми, безпритязательными картинами, изображающими различные моменты праздниковъ.

Сцены, относящіяся къ Панаѳенейскимъ празднествамъ.

Gerhard, Etr. u. kamp. Vas. Taf. II, III. S. 5. f. Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 1686.

А. Жертвоприношеніе Аѳинѣ (рис. 44). Направо—идолъ Аѳины. Богиня стоитъ въ спокойномъ положеніи; ея говову покры-

ваетъ шлемъ съ высокимъ султаномъ; въ лѣвой рукѣ она держитъ большой круглый щитъ, а въ правой, поднятой вверхъ, копье. Передъ ней находится жертвенникъ, къ которому приблизилась процессія: впереди жрица съ миртовыми вѣтвями въ рукахъ; она обращается къ богинѣ съ моленіемъ; за нею слѣдуетъ бородатый мужчина въ короткомъ хитонѣ съ почтительно наклоненной головой, движеніемъ руки показывающій свое участіе въ просьбахъ, которыя жрица приноситъ богинѣ. Наконецъ, двое юношей подводятъ молодую корову, предназначенную въ жертву; одинъ изъ нихъ въ короткомъ хитонѣ, другой, жертвенный служитель, въ красномъ передникѣ; послѣдній держитъ за веревку, привязанную къ правой передней ногѣ коровы.

B. Процессія музыкантовъ. Изображены четыре музыканта въ богатыхъ костюмахъ, идущіе направо. Два первыхъ музыканта—безбородые; они играютъ на двойныхъ флейтахъ; два другіе, бородатые, на киѳарахъ съ семью струнами при помощи плектроновъ.

Сцены, относящіяся къ Діонисовымъ празднествамъ.

Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 1690.

A. Торжественная процессія (πομπή). Впереди женщина въ длинномъ хитонѣ и плащѣ несетъ на головѣ корзину, къ которой прикрѣплены вѣтви и изъ которой свѣшиваются внизъ двѣ узловатыя ленты; въ правой рукѣ она держитъ длинную вѣтвь. За нею слѣдуютъ: бородатый мужчина въ длинномъ хитонѣ и плащѣ, держащій въ рукахъ поросенка для жертвоприношенія, два почетныхъ старца съ вѣтвями и мужчина въ длинной одеждѣ, несущій въ правой рукѣ сосудъ, а въ лѣвой—вѣтвь, кожанный мѣшокъ и нѣсколько прутьевъ, положенныхъ на плечо; къ прутьямъ за спиной прикрѣплены корзина и длинный узкій мѣшокъ съ бѣлымъ цвѣткомъ плюща на немъ и двумя остріями внизу (можетъ быть, мѣшокъ съ флейтами). Всѣ участники процессіи увѣнчаны плющемъ.

B. Увеселенія и пляска. Музыкантъ въ длинномъ хитонѣ и плащѣ играетъ на двойной флейтѣ. Подлѣ него—два бородатыхъ мужчины, увѣнчанныхъ плющемъ; одинъ изъ нихъ держитъ рогъ для питья. Направо и налѣво два голые бородатые мужчины, увѣнчанные плющемъ, пляшутъ.

Gerhard, Etrusk. u. kampan. Vas. Taf. A, 12, Panofka, Bilder ant. Lebens Taf. II, 2, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 1832.

Бѣгъ. Четыре голыхъ бородатыхъ атлета пробѣгаютъ взапуски стадій; вытянувъ руки и съ бьющимся сердцемъ, они устремляются

къ цѣли, которой должны достигнуть почти въ одно время. Атлеты имѣютъ слишкомъ подобные жесты и даже похожи другъ на друга лицомъ. Однако же это сходство даетъ стройность группѣ: ритмъ оживленнаго движенія поддерживаетъ эту композицію.

Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 256, 257, 3. 4.

Бѣгъ въ доспѣхахъ (ὁπλιτῶν δρόμος). Четыре гоплита въ шлемахъ, поножахъ, и со щитами въ рукахъ бѣгутъ налѣво къ треножнику, который замѣняетъ призовой столбъ и возлѣ котораго стоятъ судьи состязанія; направо позади изображены треножники и котелъ, очевидно, награда побѣдителямъ.

Gerhard, Aus. Vas. Taf. 261, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2307.

Внутренняя картина. Безбородый атлетъ въ шлемѣ и со щитомъ, быстро бѣгущій налѣво и оглядывающійся назадъ.

А. Три безбородыхъ атлета въ шлемахъ и со щитами бѣгутъ налѣво; они представлены въ обыкновенной позѣ, выражающей быстрый бѣгъ. Передній атлетъ изображенъ спиной къ зрителю; его шлемъ безъ султана. Средній атлетъ имѣетъ длинные локоны; онъ оглядывается назадъ.

В. Налѣво представленъ безбородый атлетъ въ шлемѣ безъ султана и со щитомъ въ лѣвой рукѣ; правой рукой онъ упирается въ бокъ; голова обращена направо; колѣно правой ноги согнуто, лѣвая нога вытянута и отставлена назадъ; очевидно, онъ только что начинаетъ бѣжать. Направо два атлета въ шлемахъ и со щитами, нагнувшись къ землѣ, спорятъ о γραμμή, о чертѣ, за которой производился бѣгъ состязателей. Правый проводитъ рукой въ воздухѣ надъ землей, какъ бы указывая точную линію; лѣвый удивленъ и, повидимому, дѣлаетъ ему возраженіе.

Gerhard, Ant. Bildw. Taf. VII, b, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 1831.

Кулачный бой. Въ срединѣ два голыхъ бородатыхъ кулачныхъ бойца; руки ихъ обвиты ремнями. Повидимому, лѣвый побѣждаетъ; протягивая лѣвую руку ладонью впередъ, правой онъ хочетъ нанести ударъ кулакомъ; глазуревое пятно подлѣ лѣваго локтя побѣдителя, кажется, означаетъ текущую кровь. Его противникъ отшатнулся назадъ, протягивая впередъ руки для защиты. Направо спокойно стоитъ судья, ἀγωνοθέτης, опираясь на свой посохъ и заложивъ ногу за ногу; онъ закутанъ въ длинный плащъ, конецъ котораго перекинутъ черезъ лѣвое плечо; въ правой рукѣ его длинный прутъ. Налѣво—голый бородатый атлетъ, держащій въ лѣвой рукѣ ленту

или ремень; вѣроятно, это эфедръ, ἔφεδρος, ожидающій, пока кончится состязаніе этой пары атлетовъ, чтобы самому вступить въ бой съ побѣдителемъ.

Ристанія на колесницахъ.

Бѣга на колесницахъ, запряженныхъ четверкой лошадей, издавна принадлежали къ блистательнѣйшимъ представленіямъ, въ которыхъ принимали участіе самые богатые и знатные люди. Колесницы были весьма легкія, двукольныя, подобныя тѣмъ, которыми въ героическое время пользовались для битвъ.



Рис. 45.—Приготовленіе къ отъѣзду на бѣга. Аттич. гидрія изъ Вульчи Берл. муз.

На одной чернофигурной вазовой картинѣ Берлинскаго музея (рис. 45) мы видимъ приготовленіе къ отъѣзду: Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 249. 250, Baumeister Denkm. Abb. 2319, Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 1897. Возница, одѣтый, по древнему обычаю, въ длинный бѣлый хитонъ, стоитъ возлѣ лошадей въ томъ мѣстѣ, гдѣ долженъ быть запряженъ лѣвый пристяжной конь, и, очевидно, занимается сбруей; ему помогаетъ слуга въ фартухѣ, закрывающемъ бедра. Другой слуга подводитъ за поводъ третью лошадь. На видимой правой боковой сторонѣ праваго лошадинаго ярма висятъ возжи, уздечка и шлея для правой пристяжной лошади. Налѣво, позади колесницы стоитъ владѣлецъ лошадей и держитъ возжи и остроконечную палку (κέντρον), которой погоняли коней. Имена дѣйствующихъ лицъ обозначены надписями; это—Σίμων (хозяинъ), Σίκων (слуга) и Εὔθο(ο)ς (возница).

Другія картины представляютъ состязаніе въ бѣгахъ, сюжетъ, столь любимый прежними мастерами. Однако внимательное наблюденіе окружающей жизни, со всѣми ея подробностями, дало живописцамъ возможность обогащать свои изображенія разными бытовыми чертами. Это было единственнымъ средствомъ освѣжить утратившую занимательность тему.

Gerhard, Auserl. Vasenb. IV Taf. CCLXVII, Panofka, Bild. ant. Lebens Taf. III, 10, Baumeister Denkm. Abb. 2363.

Три колесницы, запряженныя четырьмя лошадьми и управляемыя каждая возницей съ длиннымъ бичемъ (κέντρον) въ рукахъ, мчатся въ галопъ къ призовому столбу. Между первой и второй квадригой скачетъ оторвавшаяся лошадь.

Gerhard, Auserl. Vasenb. VI, Taf. 253, Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 1893.

Двѣ квадриги мчатся въ галопъ направо; возницы—бородатые, въ длинныхъ бѣлыхъ хитонахъ, съ бичами въ рукахъ.

Gerhard, Etr. u. kamp. Vas. Taf. IV, Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 1904.

Двѣ квадриги мчатся въ галопъ направо; возницы—въ длинныхъ бѣлыхъ хитонахъ; правый возница—бородатый. Задняя колесница старается опередить переднюю.

Gerhard, Auserl. Vasenb. IV Taf. 252, Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 1903.

Двѣ квадриги; задняя старается опередить переднюю. Возницы въ длинныхъ бѣлыхъ хитонахъ; лѣвый бородатый; оба съ длинными бичами. У ногъ лошадей первой квадриги—бѣгущая собака.

Чаши Дуриса.

Archäol. Zeit. 1883, Taf. 1 A, Klein, Vas. mit Meistersign.[2] S. 153, 5, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2283.

Шесть квадригъ мчатся въ галопъ направо. На каждой—возница въ длинномъ безрукавномъ хитонѣ (съ двойнымъ перехватомъ) и съ длиннымъ бичемъ въ рукахъ. Колесницы мчатся мимо призоваго столба. Возницы частью бородатые, частью безбородые; ихъ длинные волосы развѣваются по вѣтру. Одинъ изъ возницъ упалъ съ колесницы; его голова и длинные волосы волочатся по землѣ; возжи, выпущенныя изъ рукъ, разлетаются въ стороны.

Arch. Zeit. 1883, Taf. 1 B, Klein, Vas. mit Meistersign.[2] S. 154, 6, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2284.

Небольшой фрагментъ. Направленіе колесницъ налѣво. Сохранилась верхняя часть бородатаго возницы съ развѣвающимися волосами,

который бьетъ бичемъ лошадей, и лошадиныя головы, обращенныя налѣво.

Верховыя скачки.

Чаша Евфронія.

Gerhard, Trinksch. u. Gefässe, Taf. XIV, Klein, Fuphronios[2] S. 242, Meistersign.[2] S. 142, 9, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2282.

А. Мальчики, ѣдущіе верхомъ, κελητίζοντες. Направо изображена дорическая колонна, служащая цѣлью; возлѣ нея стоитъ мужчина въ плащѣ; это—судья, присуждающій награды. Къ колоннѣ галопомъ приближаются три голыхъ наѣздника; впереди всѣхъ скачетъ побѣдитель, оглядывающійся на своихъ товарищей, которые энергическими ударами кнута напрасно побуждаютъ къ быстрому бѣгу своихъ усталыхъ коней. Всадники скачутъ мимо столба, на которомъ стоитъ λέβης, награда побѣдителю. Возбужденныя головы лошадей, ихъ экспрессія, переданы превосходно. Вверху надпись: Γλαύκων κα[λός.

В. Эту картину можно считать почти не существующей, такъ какъ она вся подновлена въ новѣйшее время. Античны только слѣдующія части: юноша въ плащѣ, идущій направо и оглядывающійся назадъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ какой то предметъ въ родѣ ящика, вѣроятно, триптихъ; далѣе, остатокъ колонны и двухъ лошадиныхъ хвостовъ, и на правой сторонѣ картины лошадиная нога и стопа идущей человѣческой фигуры. Все остальное дополнено реставраторомъ. Вѣроятно, передъ нами продолженіе скачки; юноша, взирающій на предшествующую сцену, что-то соображаетъ; кажется, что онъ измѣряетъ шагами длину пути; триптихъ, который онъ держитъ въ рукѣ, служитъ ему для записыванія.

Подобныя же картины представляетъ чаша Луврскаго музея съ двойной подписью Евфронія, который приготовилъ вазу, и Діотима, который ее росписалъ: Klein Euphronios[2] S. 242 f., Meistersign.[2] S. 143. На одной сторонѣ три всадника скачутъ къ дорической колоннѣ; на другой сторонѣ мужчина въ шляпѣ и съ палкой ведетъ свою лошадь, за нимъ слѣдуютъ мальчикъ съ двумя дротиками и всадникъ. Внутренняя картина представляетъ также всадника.

Этотъ же предметъ мы встрѣчаемъ на многихъ *панаѳенейскихъ* амфорахъ, изображенныхъ у Гергарда, Etr. u. camp. Vas. Taf. A, 4 u. B, 26, 32, и на чернофигурной амфорѣ изъ Вульчи Берлинскаго музея, Furtwängler, Vasensamml. № 1712.

Чернофигурная вазовая картина у Гергардта Auserl. Vas. IV Taf. 247 представляетъ сцену послѣ состязанія. Герольдъ, идущій

впереди, объявляетъ о побѣдѣ: Δυνειχήτου ἵππος νιχᾷ; за нимъ слѣдуетъ взявшая призъ лошадь съ наѣздникомъ, а еще дальше слуга несетъ на головѣ треножникъ, а въ лѣвой рукѣ держитъ вѣнокъ (награда побѣдителю).

Весьма интересный жанровый сюжетъ изъ этого же круга находимъ мы на чернофигурной вазовой картинѣ изъ Камира (рис 46): Salzmann, Necropolè de Camiros pl. 37. Картина представляетъ πυρρίχη на лошади. Мы встрѣчаемъ здѣсь одно изъ тѣхъ упражненій, которыя можно видѣть въ современномъ циркѣ, когда гимнастъ съ разбѣга вскакиваетъ на крупъ скачущей лошади и находитъ достаточно ловкости удержаться на ней въ стоячемъ положеніи. Вся разница состоитъ въ томъ, что на вазовой картинѣ—двѣ лошади, и на одной изъ



Рис. 46.—Κυβιστητῆρες. Чернофигурная вазовая картина изъ Камира.

нихъ сидитъ наѣздникъ-статистъ; гимнастъ—съ оружіемъ, въ шлемѣ, въ поножахъ и съ двумя щитами, которые служатъ ему для равновѣсія. При помощи подставки, которая и теперь употребляется для этой цѣли, онъ вскочилъ на одну изъ лошадей и оглядывается на зрителей, сидящихъ налѣво и встрѣчающихъ его смѣлый прыжокъ шумными аплодисментами. Одинъ изъ зрителей на передней скамейкѣ восклицаетъ: χαλῶς τοι χυβιστητοῖ. Упражненія гимнаста сопровождаются игрой стоящаго тутъ же флейтиста. Съ правой стороны картины видны еще двѣ фигуры: статистъ, разрыхляющій киркой почву арены на случай паденія гимнаста, и уличный мальчишка, взобравшійся на вершину досчатаго забора и оттуда наслаждающійся даровымъ зрѣлищемъ.

Музыкальныя состязанія.

Gerhard, Etr. u. kamp. Vasenb. Taf. I, Panofka, Bild. ant. Lebens Taf. IV, 8, Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 1873.

Концертъ во время Панаѳенейскаго праздника. Въ срединѣ на широкихъ, но низкихъ подмосткахъ (βῆμα, podium) стоитъ бородатый киѳаредъ въ длинномъ бѣломъ хитонѣ съ широкими рукавами и играетъ на большой киѳарѣ, сопровождая свою музыку пѣніемъ. Направо его слушаетъ юноша въ плащѣ, опираясь на суковатую палку. Другой слушатель, бородатый мужчина, закутанный въ плащъ, также съ палкой въ рукѣ, стоитъ позади музыканта, налѣво.

Амфора Андокида.

Klein, Vas. mit. Meistersign.[2] S. 191, 5.

Концертъ. На подмосткахъ сидитъ на стулѣ киѳаредъ. Направо и налѣво два мужчины, опирающіеся на палки и съ цвѣтками въ рукахъ.

Благодаря публично устраиваемымъ гимнастическимъ агонамъ должно было естественно очень рано явиться побужденіе къ изображенію греческой молодежи. Изучая жанровые сюжеты на вазахъ конца VI-го и начала V-го вѣка, дѣйствительно, прежде всего приходится констатировать тотъ несомнѣнный фактъ, что греческій жанръ этого времени съ исключительнымъ пристрастіемъ занимается жизнью молодыхъ людей. Мы увидимъ, какъ часты сцены гимнастики на чернофигурныхъ и краснофигурныхъ вазахъ. Съ гимнастикой были тѣсно связаны игры, религіозныя процессіи и праздники. Гимнастика дѣлается однимъ изъ самыхъ характерныхъ явленій греческой жизни и со времени Пизистрата начинаетъ играть выдающуюся роль въ аѳинской общественной жизни. Въ лицѣ цѣлаго ряда талантливыхъ художниковъ греческое искусство стремится представить образъ прекраснаго юношескаго тѣла, изобразить его въ самыхъ трудныхъ и смѣлыхъ движеніяхъ. Тѣлесная красота юношей составляетъ цѣль и содержаніе большинства вазовыхъ картинъ, начиная съ Амазиса, современника Пизистрата, и оканчивая Евфроніемъ и Дурисомъ, современниками Кимона. Дурисъ является наиталантливѣйшимъ представителемъ этого рода сюжетовъ. Правдивая и полная жизненности экспрессія фигуръ составляетъ безспорно самое лучшее въ картинахъ Дуриса. Онъ съумѣлъ подмѣтить и выразить наивную, почти дѣвически застѣнчивую физіономію этихъ большихъ дѣтей съ широко открытыми глазами; густой темный пухъ на щекахъ свидѣтельствуетъ о наступившей зрѣлости. Какое-то скромное, дѣтски-наивное волненіе, какой-то чистый свѣтъ озаряетъ физіономіи этихъ юношей, считающихъ лавровый или масличный вѣнокъ верхомъ земнаго блаженства и достойной наградой за всѣ труды и лишенія, которыхъ сто-

итъ имъ побѣда. Фигура Дуриса, это—непосредственный отпрыскъ Аполлоона Тенейскаго.

Итакъ, наилучшую часть въ картинахъ Дуриса составляетъ превосходная характеристика фигуръ. Не могу при этомъ не сказать нѣсколько слово о композиціи этого симпатичнѣйшаго изъ вазовыхъ живописцевъ. У Дуриса меньше, чѣмъ у кого либо изъ его товарищей, замѣчается искусственная группировка фигуръ. Проще говоря, въ картинахъ Дуриса нѣтъ никакой композиціи. Въ этомъ отсутствіи композиціи нужно видѣть не недостатокъ Дуриса, а его своеобразіе. Дурисъ дошелъ до опредѣленнаго, самаго простаго расположенія фигуръ, а именно до такого, какое предлагаетъ сама природа: горизонтальная линія почвы и на ней прямо, перпендикулярно стоящія фигуры (ср. напр. картину Дуриса въ Arch. Zeit. 1883 Taf. 2 A). Это кажется очень простымъ, безхитростнымъ пріемомъ, а между тѣмъ такую естественную, натуральную композицію новое западно-европейское искусство отвергало въ теченіи цѣлыхъ столѣтій. Со времени Возрожденія живопись требовала только такихъ линій, которыя нужно было искусственно вводить въ „картину"; только искусственная композиція, искусственное стилизированіе пользовались почетомъ и уваженіемъ; художникъ долженъ былъ „исправлять" природу, устраивать театральныя кулисы въ своей картинѣ, располагать фигуры и предметы по строгому закону. Лишь въ самое послѣднее время это эстетическое заблужденіе замѣчено многими, и многіе современные художники уже удаляются отъ него, стараясь возстановить контрастъ линій. Нѣчто подобное дѣлалъ уже Millet [1]). Если посмотрѣть на юношескія произведенія Рафаэля (напр. *Sposalisio*), то уже тамъ можно найти вновь теперь открытый законъ: почва и фигура образуютъ прямой уголъ, ноги стоятъ плоско, какъ будто для того, чтобы рѣзче выставить контрастъ. У Сандро Боттичелли это наиболѣе поразительно. Англійскіе прерафаэлиты (особенно Burne-Jones) также поняли, что однимъ изъ главныхъ недостатковъ послѣрафаэлевскаго искусства была односторонность закона композиціи, который тѣмъ болѣе приводилъ къ схематизму, чѣмъ упорнѣе онъ отстаивался. Ради красивой „группы" фигуры порерѣзывали одна другую, руки одной дополняли туловище другой, третья всей своей длиной подпирала пирамиду линій, пока все цѣлое не дѣлалось невообразимой путаницей изъ человѣческихъ фигуръ, и эта путаница образовывала такъ называемую „группу". Напротивъ, новѣйшіе мастера, въ своемъ стремленіи къ ясности, подобно Дурису, отдѣляютъ

---

1) См. Le paysan dans l'oeuvre de J.-F. Millet. 25 compositions du maître Paris, 1895.

фигуры одну отъ другой. Каждая фигура стоитъ сама для себя, какъ это можно наблюдать въ природѣ, а вовсе не надвигается одна на другую, какъ это дѣлается въ живыхъ картинахъ, ради какихъ-то ложныхъ эстетическихъ цѣлей.

Школа.

Чаша Дуриса.

Mon. d. Inst. IX, tav. 54, Arch. Zeit. 1873 Taf, 1, S. 1 ff. (Michaelis), Wiener Vorlegeblätter VI, Taf. 6, Baumeister Denkmäler Abb. 1652, S. 1588 ff. (Blümner), Klein, Vas. mit Meistersign.² S. 155, 9, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2285.

Наружныя картины представляютъ: ученіе въ школѣ. Каждая картина состоитъ изъ двухъ группъ.

А (рис. 47). *Первая группа* (направо). Урокъ литературы. На креслѣ (ϑρόνος, со спинкой и выгнутыми ножками) сидитъ учитель, бородатый мужчина въ плащѣ, а передъ нимъ стоитъ, почтительно выпрямившись, ученикъ, мальчикъ, весь задрапированный въ плащъ.

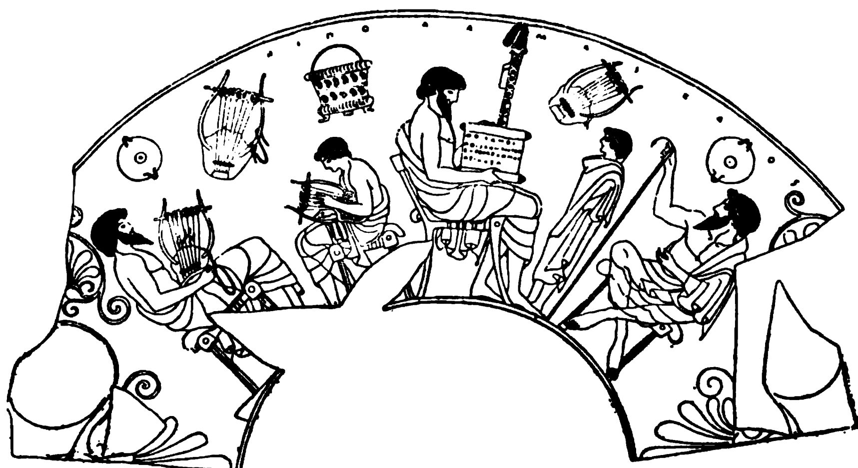


Рис. 47.—Внутренность школы. Чаша Дуриса, 1-й реверсъ.

Учитель раскрываетъ свитокъ, на которомъ видна надпись. Helbig [1]) читаетъ эту надпись такъ: Μοῖσά μοι, ἀμφὶ Σκάμανδρον ἐυροῦν ἄρχομ' ἀείδεν, и полагаетъ что это νόμος на дорическомъ или эолическомъ діалектѣ. Михаэлисъ читаетъ: Μοῦσα μοι ἀμφὶ Σκάμανδρος ἐύρροον ἄρχομ' ἀείδειν, и видитъ въ этомъ начало гимна, который ученикъ долженъ сказать наизустъ передъ учителемъ (ἀποστοματίζειν). По мнѣнію Жирара [2]), стихи, начертанные на свиткѣ учителя, представляютъ начало эпическаго гимна, авторъ котораго намъ неизвѣстенъ, но который, оче-

[1]) Annali dell' Inst. 1873, p. 53 sq.

[2]) P. Girard, Éducation athénienne au V-e et IV-e siècle, 2-e éd., p. 148.

видно, пользовался почетомъ въ школахъ. Гимнъ написанъ ошибочно; но это объясняется тѣмъ, что гончары-живописцы были по большей части люди малограмотные, часто даже иностранцы, незнакомые достаточно ни съ языкомъ, ни съ литературой аѳинянъ. Многіе едва умѣли написать свое имя на вазѣ, и одинъ изъ самыхъ извѣстныхъ между ними, Цамфайосъ, современникъ персидскихъ войнъ, подписывался самымъ разнообразнымъ образомъ [1]). Эти малограмотные живописцы тѣмъ не менѣе сохранили въ памяти различныя поэтическія изреченія, которыя имъ приходилось слышать отъ школяровъ или на пирушкахъ [2]). Одно изъ такихъ изреченій мы находимъ на чашѣ Дуриса. Очевидно, это поэтическій отрывокъ, относящійся къ троянскому циклу.

Такимъ образомъ, передъ нами—заучиваніе наизусть ученикомъ поэтовъ, практиковавшееся въ аѳинскихъ школахъ для изощренія памяти. Учитель раскрываетъ *volumen* и медленно произноситъ поэтическое изреченіе, повторяя его до тѣхъ поръ, пока слушающій его ученикъ не выучитъ наизусть.

Ученикъ, находящійся передъ учителемъ, стоитъ прямо, спрятавъ руки подъ покрывающій его гиматій. Здѣсь мы видимъ черту благонравія и благопристойности, за которыми, какъ говоритъ Платонъ (Protag. p. 326), смотрѣли болѣе, чѣмъ за успѣхами дѣтей въ ученіи.

Направо на скамьѣ съ прямыми ножками и безъ спинки [3]) сидитъ старый бородатый мужчина съ рѣдкими волосами на высокомъ лбѣ, скрестивъ ноги и опираясь правой рукой на длинную палку. Онъ повернулъ голову къ учителю и, судя по жесту лѣвой руки, собирается что-то говорить.

На чашѣ Дуриса мы видимъ двѣ такихъ фигуры, изъ которыхъ одна принимаетъ живое участіе въ урокѣ литературы, а другая на другой сторонѣ вазы въ урокѣ обученія письму. По мнѣнію Михаэлиса, это дядьки, педагоги, подъ непосредственнымъ надзоромъ которыхъ находились мальчики. Дядьку обыкновенно выбирали изъ рабовъ. У Платона (Lys. p. 223) упоминается о двухъ педагогахъ, произношеніе которыхъ обличало варварское происхожденіе. Эти педагоги всюду провожали дѣтей,—въ школу, въ гимназію, носили за ними книги, киѳару и прочія принадлежности. Чаша Дуриса показываетъ, что педагоги присутствовали и при школьныхъ урокахъ. Это же объясненіе принялъ и Фуртвэнглеръ. Но Энгельманнъ [4]) не соглашается съ нимъ. Онъ ссылается на одну изъ амфоръ Британ-

---

[1]) См. Klein, Vas. mit Meistersign.² S. 89.

[2]) Pottier, les Céramiques de la Grèce propre de Dumont et Chaplain, p. 361 и примѣч. 2.

[3]) О школьной мебели см. Girard. *op. c.*, p. 103 sq.

[4]) Annali, L, p. 289.

скаго музея, описаніе которой будетъ сдѣлано нами ниже, гдѣ также изображенъ бородатый мужчина, держащій на шнуркѣ леопарда. По мнѣнію Энгельманна, это скорѣе посѣтитель, зашедшій въ школу ради своего любимца-мальчика, чѣмъ педагогъ, о чемъ говоритъ и его достойный видъ и его обыкновенный аѳинскій костюмъ. То же самое относится и къ двумъ фигурамъ вазы Дуриса: ни та, ни другая не имѣютъ ни наружности варвара, ни особеннаго костюма (тяжелая одежда, гиматій, плотно застегнутый поверхъ нижней одежды, высокіе мѣховые сапоги, кривой посохъ въ правой рукѣ), которыми отличаются педагоги на росписныхъ вазахъ.

Мнѣніе Энгельманна встрѣтило справедливыя возраженія со стороны Жирара [1]), ставшаго въ защиту Михаэлиса. Жираръ соглашается съ Энгельманномъ въ томъ, что касается вазы Британскаго музея, но его мнѣніе о чашѣ Дуриса считаетъ невѣрнымъ. Вазы, изображающія педагоговъ, по большей части принадлежатъ уже позднему времени: отсюда стремленіе къ мѣстной окраскѣ и этнографической точности, которыхъ еще не знаетъ великое искусство V вѣка. Педагоги Дуриса по внѣшности не отличаются отъ учителей, однако они не лишены индивидуальныхъ особенностей; такъ напр., первый педагогъ сидитъ, скрестивши ноги; эту небрежную позу аѳиняне считали худымъ тономъ и запрещали дѣтямъ. Не слѣдуетъ ли видѣть въ этомъ указаніе на низкое сословіе изображенной фигуры? Это — необразованный варваръ также, какъ и его товарищъ на другой сторонѣ чаши: оба они ожидаютъ въ школѣ окончанія урока и ради развлеченія слушаютъ его не безъ любопытства.

Вторая группа. Игра на лирѣ. Мы видимъ здѣсь занятіе музыкой у киѳариста—такъ назывались обыкновенно учителя музыки. Учитель (бородатый) и ученикъ сидятъ на скамьяхъ другъ противъ друга; оба держатъ лиры, учитель болѣе небрежно, помѣстивъ лиру на колѣняхъ, ученикъ старательно, со вниманіемъ, весь согнувшись, прижимая лиру лѣвымъ локтемъ къ своему боку. Оба они положили лѣвыя руки на струны, а въ правыхъ держатъ на готовѣ плектроны. Очевидно, это первые уроки музыки: учитель, глядя на ученика, показываетъ техническіе пріемы игры на лирѣ, а именно, какъ нужно держать пальцы лѣвой руки на струнахъ и какъ затѣмъ проводить по нимъ плектрономъ. Ученикъ буквально повторяетъ жесты своего учителя; старательность, съ которою онъ это дѣлаетъ, и неувѣренность, робость во всей его фигурѣ показываютъ, что это—новичекъ. Михаэлисъ [2]) и Блюмнеръ [3]) видятъ въ этой сценѣ урокъ пѣнія съ аком-

---

[1]) Girard, *op. c.* p. 117.
[2]) Arch. Zeit. XXXI, p. 6.
[3]) Baumeister, Denkm. S. 1590.

паneментомъ лиры. Но о пѣніи здѣсь не можетъ быть и рѣчи. Пѣвцы на вазахъ изображаются съ поднятой головой и раскрытымъ ртомъ [1]); тогда какъ на чашѣ Дуриса ученикъ наклонилъ голову къ своему инструменту и все свое вниманіе сосредоточилъ на струнахъ своей лиры.

B. (рис. 48). *Первая группа* (налѣво). Игра на флейтѣ. На скамьѣ сидитъ юноша (вѣроятно, помощникъ учителя) и играетъ на двойной флейтѣ. Передъ нимъ почтительно стоитъ мальчикъ, задрапированный въ плащъ, какъ на A. Естественнѣе всего думать, что здѣсь происходитъ урокъ флейты, такъ какъ дѣятельность Дуриса выпадаетъ на ту эпоху, когда флейта была еще въ большомъ употребленіи въ Аѳинахъ [2]). Однако Блюмнеръ [3]) указываетъ на воз-

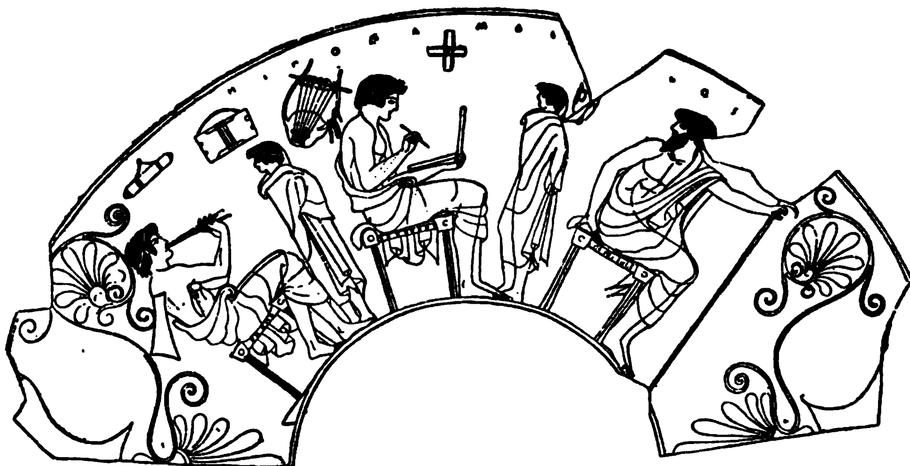


Рис. 48.— Внутренность школы. Чаша Дуриса, 2-ой реверсъ.

можность еще другаго толкованія. Невозможно, говоритъ онъ, не обратить вниманія на то, что инструментъ находится въ рукахъ только одного учителя, тогда какъ при обученіи на лирѣ и учитель и ученикъ имѣютъ свои отдѣльные инструменты; между тѣмъ именно при игрѣ на флейтѣ скорѣе всего слѣдовало бы ожидать двухъ инструментовъ. Поэтому заслуживаетъ вниманія высказанное устно мнѣніе Брунна, по которому здѣсь дѣло идетъ не объ урокѣ музыки, а объ урокѣ пѣнія: учитель играетъ на флейтѣ передъ учиникомъ мелодію, которую тотъ долженъ потомъ пропѣть, то-есть даетъ ему тонъ для пѣнія. Остроумно выходитъ изъ этого затрудне-

[1]) Gerhard, A. V. IV, Taf. 288—289, 9; Holwerda, Jahrb. d. arch. Inst. IV, S 26.

[2]) Что въ V в. въ аѳинскихъ школахъ преподавалась игра на флейтѣ, доказываетъ Aristot. Pol. VIII, 6 p. 1341 A, 28. См. Girard, Education athénienne, p. 165.

[3]) Baumeister, Denkm. S. 1590.

нія Жираръ [1]), полагающій, что ученикъ держитъ свою флейту подъ плащемъ. Жираръ указываетъ на то обстоятельство, что учитель выбиваетъ правой ногой тактъ; этотъ жестъ означаетъ, что онъ наглядно и подробно объясняетъ ученику исполненіе какой нибудь аріи на флейтѣ. По окончаніи, онъ передастъ мальчику свой инструментъ, или тотъ выйметъ его изъ-подъ своего плаща, и начнется вторая часть урока: ученикъ станетъ повторять музыкальную пьесу согласно указаніямъ, сдѣланнымъ учителемъ.

Вторая группа (направо). Обученіе письму. На скамьѣ сидитъ юноша (помощникъ учителя); лѣвой рукой онъ поддерживаетъ триптихъ, а въ правой держитъ грифель. Передъ нимъ стоитъ мальчикъ, задрапированный, какъ и предыдущіе ученики, въ плащъ. По мнѣнію Михаэлиса, Фуртвэнглера и Блюмнера, учитель исправляетъ ошибки въ диктовкѣ, которую исполнилъ ученикъ. Но Жираръ [2]), опираясь на текстъ Платона (Protag. p. 326 D), полагаетъ, что учитель на размягченномъ воскѣ чертитъ буквы, которыя потомъ будетъ наводить ожидающій его ученикъ. Толкованіе Жирара намъ кажется болѣе правдоподобнымъ, такъ какъ оно согласуется съ характеромъ предыдущихъ сценъ. Въ самомъ дѣлѣ повсюду на чашѣ Дуриса мы находимъ *начало обученія*: ученики еще только *приступаютъ* къ изученію литературы, къ игрѣ на киѳарѣ и на флейтѣ. Этимъ объясняется, почему повсюду учителя являются дѣйствующими лицами, а ученики только стоятъ передъ ними и внимаютъ ихъ наставленіямъ.

Теперь намъ остается объяснить послѣднюю фигуру. Это—сидящій на скамьѣ направо бородатый мужчина, опирающійся лѣвою рукою на длинную палку. Какъ мы уже сказали, это—одинъ изъ педагоговъ. Однако, положеніе его отличается нѣкоторою оригинальностью: онъ сидитъ спиной къ только что описанной нами сценѣ обученія письму, и лишь его обращенная назадъ голова говоритъ за то, что онъ принимаетъ нѣкоторое участіе въ этой сценѣ. Теперь является вопросъ, какая мысль воодушевляла живописца, что̀ онъ хотѣлъ сказать зрителю, рисуя педагога въ такой позѣ? По мнѣнію Фуртвэнглера, движеніе педагога обозначаетъ нетерпѣніе. Но не вѣрнѣе ли будетъ видѣть въ этомъ намекъ на то, что данная фигура именно есть педагогъ, рабъ, не принимающій никакого участія въ дѣлѣ обученія дѣтей, сидящій совсѣмъ въ сторонѣ и только слѣдящій издали за тѣмъ, чтобы мальчикъ исполнялъ разныя правила благоприличія. Обѣ фигуры педагоговъ въ этомъ отношеніи согла-

---

[1]) Éducation athénienne, p. 170.

[2]) Girard, *op. c.*, p. 133.

суются; первый педагогъ, если и не обращенъ въ противоположную сторону, то все-таки сидитъ en face къ зрителю и бокомъ къ учителю.

Наконецъ, достойны замѣчанія висящіе на стѣнахъ школы предметы, относящіеся къ обученію. Обыкновеніе изображать висящими на стѣнахъ различные предметы было весьма распространеннымъ среди гончаровъ V вѣка. По мнѣнію Жирара [1]), предметамъ этимъ не слѣдуетъ придавать особенно важнаго значенія: они играютъ роль орнаментовъ, служащихъ для заполненія пустыхъ пространствъ въ картинахъ, хотя и согласуются съ общимъ значеніемъ композицій; такъ на чашѣ Дуриса всѣ предметы относятся къ литературному и музыкальному воспитанію. Мнѣ однако кажется, что предметы эти служили не столько для заполненія пространствъ, сколько для большей характеристики композицій, такъ какъ всѣ они строго основаны на реальности. Когда греческій гончаръ рисуетъ сапожника (Mon. d. Inst. XI, tav. 29, 1; Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. f. 1867 Tav. 4, 5), онъ развѣшиваетъ на стѣнѣ сапоги, шила, дратву; въ кузницѣ висятъ молотки, коловоротъ, пилы (Mon. d. Inst. XI, tav. 29, 2); въ палестрѣ гири, стригили, бутылочки съ масломъ, и т. д. Все это вполнѣ согласуется съ дѣйствительностью. Что касается чаши Дуриса, то мы видимъ здѣсь прежде всего лиры, какъ школьное имущество. Лиры, вѣроятно, принадлежали учителю и служили запасными инструментами, такъ какъ дѣти приносили въ школу свои собственные инструменты, равно какъ и таблицы для письма. Кромѣ того, здѣсь висятъ чаши для питья, служившія для утоленія жажды въ промежутки между уроками, корзина съ ручкой для манускриптовъ, футляръ для флейты изъ пятнистой кожи съ прикрѣпленной къ нему маленькой коробочкой для лангеттовъ, связанный свитокъ, складная табличка для письма, снабженная рукояткой, и крестъ неизвѣстнаго назначенія (линейка или наугольникъ).

Въ заключеніе не могу обойти молчаніемъ замѣчаніе Блюмнера по поводу описанныхъ картинъ Дуриса. Блюмнеръ говоритъ: „Das Vasengemälde bietet uns jedoch sicherlich nicht ein realistisch-treues Bild einer attischen Schulstube, sondern ein Idealbild, wie das die Vasenmaler bei ihren Darstellungen aus dem täglichen Leben so oft machen. Verschiedene Gegenstände, die in den attischen Schulen, aber in verschiedenen Lokalen und nicht bloss einem einzelnen Schüler, sondern einer grösseren Schülerzahl gemeinschaftlich gelehrt wurden, sind hier unmittelbar zusammengestellt und zu e i n e m Bilde vereinigt“. Однако другой взглядъ высказалъ Жираръ (*op. c.*, p. 128),

---

[1]) Girard, *op. c.*, p. 104.

касаясь того же вопроса. Можно упрекнуть Дуриса въ томъ, говоритъ онъ, что его картина не даетъ точнаго образа аѳинской школы и что порядокъ, въ которомъ сгруппированы здѣсь различные учителя, есть дѣло случая или каприза живописца. Послѣдній однако, безъ сомнѣнія, имѣлъ намѣреніе изобразить различныя упражненія, которымъ предавались въ одной и той же школѣ. Если бы Дурисъ хотѣлъ нарисовать двѣ различныя школы, одну литературную, а другую музыкальную, то онъ представилъ бы на одномъ изъ реверсовъ грамматиста и учителя письма, а на другомъ—киѳариста и учителя флейты. Понятно, что въ дѣйствительности обѣ эти составныя части образованія существовали бокъ о бокъ. Древнѣйшимъ, безъ сомнѣнія, было музыкальное обученіе, которое съ теченіемъ времени усложнилось; къ занятіямъ музыкою присоединились чтеніе и письмо, а потомъ заучиваніе наизусть поэтовъ. Такимъ образомъ литературное обученіе есть только расширеніе музыкальнаго. При такихъ условіяхъ весьма естественно, что обѣ эти составныя части образованія вовсе не были раздѣлены и что одна и та же школа предлагала для нихъ одно общее убѣжище.

Чаша Дуриса, дающая намъ столько драгоцѣнныхъ свѣдѣній о литературномъ и музыкальномъ воспитаніи молодыхъ аѳинянъ, считается классической между памятниками этого рода. Опишемъ теперь двѣ картины того-же содержанія, менѣе извѣстныя, на амфорахъ Британскаго музея, опубликованныя въ Ann. dell' Inst., L, 1878, tav. d'agg. G, P. Обѣ амфоры найдены на о. Родосѣ, но онѣ, очевидно, аѳинской фабрикаціи и вышли изъ одной и той же мастерской; за время исполненія ихъ правильнѣе всего будетъ принять вторую четверть V вѣка, па томъ основаніи, что къ этой порѣ относится и чаша Дуриса. Обѣ картины представляютъ намъ исключительно занятія музыкою въ школѣ.

На первой картинѣ (рис. 49) въ срединѣ на стулѣ со спинкой и съ выгнутыми ножками сидитъ бородатый киѳаристъ съ вѣнкомъ на головѣ и въ плащѣ, закрывающемъ его ноги; на колѣняхъ онъ держитъ лиру; лѣвой рукой беретъ струны, а правой дѣлаетъ указанія сидящему передъ нимъ ученику; послѣдній внимательно слушаетъ объясненія учителя; онъ также держитъ на колѣняхъ лиру, а правой рукой беретъ струны. Подъ стуломъ учителя сидитъ собака и смотритъ на ученика. Позади ученика изоброженъ юноша, идущій направо; въ одной рукѣ онъ держитъ футляръ съ флейтами. Повидимому, это ученикъ, уже взявшій свой урокъ; уходя изъ школы, онъ презрительно оглядывается на своего товарища, занявшаго его мѣсто, удивляясь его незнанію или непонятливости. Еще дальше направо, на

креслѣ со спинкой сидитъ третій ученикъ, весь закутанный въ плащъ, прикрывающій даже его затылокъ. Принимая во вниманіе кресло, на которомъ сидитъ эта фигура, Энгельманнъ [1]) полагалъ, что это помощникъ учителя, къ которому направляется ученикъ, несущій флейты, чтобы заняться съ нимъ. Однако съ этимъ согласиться нельзя: эта фигура слишкомъ юная для помощника учителя; безъ всякаго сомнѣнія, это молодой мальчикъ, сидящій въ ожиданіи своей очереди; ему дѣлать нечего, и онъ отъ скуки болтаетъ подъ стуломъ ногами. Фигура эта буквально дышетъ жизнью и тѣмъ юморомъ, который придаетъ такую прелесть многимъ картинамъ вазовыхъ живописцевъ.

Налѣво къ киѳаристу подходитъ юноша въ широкомъ плащѣ и съ лирой въ лѣвой рукѣ. Позади него—бородатый мужчина, идущій



Рис. 49—Внутренность школы. Амфора Брит. муз.

въ противоположную сторону; онъ ведетъ на веревкѣ какое-то небольшое животное съ пестрой шкурой. Относительно того, кого изображаетъ эта послѣдняя фигура, педагога или эраста, мнѣнія расходятся. Энгельманнъ [2]) полагаетъ, что это одинъ изъ обожателей какого-нибудь мальчика. Жираръ [3]), напротивъ, считаетъ его падагогомъ, который привелъ своего ученика къ киѳаристу и уходитъ изъ школы, уводя животное, товарища игръ его воспитанника. Что касается животнаго, то его ростъ, форма головы, длинный хвостъ, пестрая шкура показываютъ, что это одинъ изъ тѣхъ ручныхъ леопардовъ, которыхъ можно было встрѣтить въ богатыхъ домахъ въ Аѳинахъ, лю-

[1]) Annali dell' Inst. L, p. 288—289.

[2]) Ibid., L, p. 289.

[3]) L'éducation athénienne, p. 111.

бившихъ заводить рѣдкихъ животныхъ и платившихъ за нихъ большія деньги [1]).

На другой картинѣ (рис. 50) въ срединѣ изображенъ бородатый учитель музыки, сидящій на креслѣ, къ спинкѣ котораго прислонена палка. Онъ поетъ, перебирая лѣвой рукой струны барбитона, а правой сжимая плектронъ. Противъ него сидитъ на скамьѣ ученикъ и играетъ на двойной флейтѣ. На полу подлѣ скамьи сидитъ голый мальчикъ, лѣвой рукой опирающійся на землю, а правую руку держащій возлѣ своего лица. Быть можетъ, это маленькій рабъ, сопровождавшій, вмѣсто педагога, одного изъ учениковъ и помогавшій ему нести вещи. По мнѣнію Жирара [2]), это рабъ учителя или служитель,



Рис. 50.—Внутренность школы. Амфора Брит. муз.

который мететъ школу послѣ ухода учениковъ и вообще исполняетъ обязанности, какія исполнялъ у грамматиста Элпіаса мальчикъ Эсхинъ.

Правую часть картины составляютъ двѣ фигуры: ученикъ, закутанный въ плащъ и держащій двойную флейту, и молодой эфебъ, безбородый, въ длинномъ плащѣ, опирающійся на палку; между ними находится кресло со спинкой. Принимая во вниманіе, что на лѣвой сторонѣ картины представленъ урокъ на флейтѣ, можно было бы полагать, что и здѣсь ради симметріи изображена такая же сцена, причемъ мальчикъ съ флейтами есть ученикъ, а молодой человѣкъ—помощникъ учителя, который долженъ дать ему урокъ. Но это толкованіе, по мнѣнію Энгельманна [3]), встрѣчаетъ два затрудненія: во-пер-

---

[1]) Annali. L, p. 293.
[2]) o. c. p. 112.
[3]) Annali, L, p. 291.

выхъ, отсутствіе скамьи для ученика; во-вторыхъ, отсутствіе флейты въ рукахъ помощника учителя. Однако эти затрудненія не серьезны, такъ какъ скамьи нѣтъ и на лѣвой сторонѣ картины (на чашѣ Дуриса ученики стоятъ), а флейту эфебъ могъ держать подъ плащемъ. Жираръ отвергаетъ гипотезу игры на флейтѣ по дуугимъ, болѣе вѣскимъ основаніямъ. Дѣло въ томъ, что обѣ фигуры изображены входящими въ школу другъ за другомъ; мальчикъ съ флейтами направляется (въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія) или къ киѳаристу, или къ учителю игры на флейтѣ, который изображенъ на лѣвой сторонѣ картины; эфебъ въ плащѣ также приходитъ въ школу, какъ постороннее лицо, а не какъ помощникъ учителя, который долженъ присутствовать въ школѣ. Вѣроятнѣе всего, что это—эрастъ (думать о педагогѣ не позволяетъ его возрастъ) или старшій братъ одного изъ

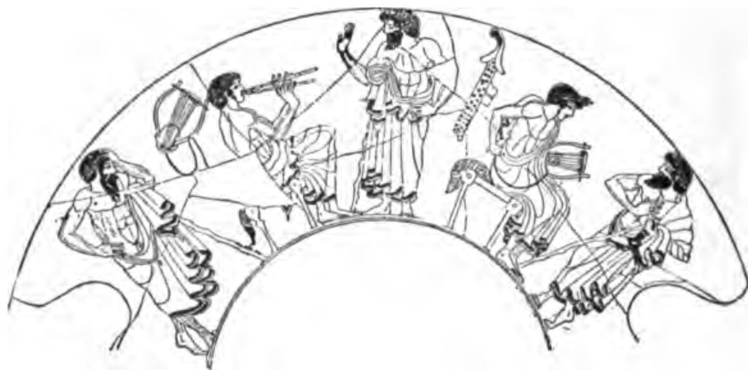


Рис. 51.—Школа. Уроки музыки. Чаша Гіерона, въ Вѣнѣ.

учениковъ, пришедшій въ школу наблюдать за его поведеніемъ. Первое предположеніе болѣе согласуется съ нравами аѳинянъ.

Лѣвая сторона картины отличается большею ясностью. Позади киѳариста находится скамья, на которой помѣстилась кошка. Въ то время кошка въ Аѳинахъ была рѣдкимъ животнымъ и водилась только въ знатныхъ домахъ. Къ ней подходитъ мальчикъ, въ длинномъ плащѣ, съ лирой въ лѣвой рукѣ; онъ явился на урокъ и, найдя свое мѣсто занятымъ кошкой, забавно предлагаетъ животному, которое повернуло къ нему голову, свой плектронъ, приглашая ее воспользоваться имъ, разъ она заняла мѣсто ученика. Этотъ инцидентъ доставляетъ большое развлеченіе другому мальчику, который беретъ урокъ на флейтѣ: онъ повернулся спиной къ учителю и съ своей стороны протягиваетъ кошкѣ флейту, желая продолжать шутку своего товарища. Въ это время учитель—флейтистъ выбивается изъ силъ,

играя на своемъ инструментѣ, а сидящая у его ногъ собака поднимаетъ вверхъ свою острую морду и присоединяетъ свои завыванія къ нестройнымъ звукамъ, оглашающимъ школу.

Картина на одной красивой чашѣ Гіерона (рис. 51) предлагаетъ намъ внутренность музыкальной школы, Wiener Vorlegeblätter Ser. C., Taf. 4, Klein, Meistersign.[2] S 164, 2. Ученикъ, сидящій на скамьѣ, играетъ на двойной флейтѣ; передъ нимъ стоитъ учитель, опирающійся на суковатую палку; лѣвую руку онъ держитъ на бедрѣ, а правую поднимаетъ вверхъ, чтобы выбивать тактъ или замедлять движеніе игры ученика. Позади ученика стоитъ бородатый мужчина, въ глубокой задумчивости опирающійся на палку и подпирающій лѣвой рукой лобъ; это—какой нибудь любовникъ, послѣдовавшій въ школу за предметомъ своей страсти и теперь очарованный игрой рождающагося таланта; душа его преисполнилась



Рис. 52.—Мальчики, занимающіеся чтеніемъ поэтовъ. Ваза Берлинск. муз.

напряженнымъ волненіемъ [1]). На правой сторонѣ картины — другая пара: ученикъ, сидящій на скамьѣ съ лирой и плектрономъ въ рукахъ, и стоящій передъ нимъ учитель; послѣдній размахиваетъ правой рукой, объясняя темпъ, съ какимъ слѣдуетъ играть пьесу.

Существуетъ еще картина, изображающая школу на Мюнхенской гидріи Евтимида, соперника Евфронія, Philologus 1867, Taf. 2, 2 (Jahn), Klein, Meistersign.[2] S. 195, 5. Налѣво, на креслѣ со спинкой сидитъ учитель съ лирой въ рукахъ; напротивъ него на скамьѣ ученикъ также съ лирой; оба они исполняютъ одну и ту же пьесу; при этомъ ученикъ, кажется, поетъ; въ рукѣ онъ держитъ плектронъ, которымъ ударяетъ по струнамъ своей лиры во время паузъ голоса [2]).

---

[1]) Считать эту фигуру *педагогомъ* препятствуетъ, съ одной стороны, характеръ гіероновскихъ сценъ вообще, а съ другой, поза мужчины, не показывающая равнодушія, съ какимъ, навѣрное, держалъ бы себя педагогъ.

[2]) См. Jan, Saiteninstrumente въ *Denkm.* Baumeister'a.

Возлѣ этой группы, на заднемъ планѣ, стоитъ другой ученикъ, въ ожиданіи своей очереди, а направо стоитъ бородатый мужчина, опирающійся на палку, какой нибудь любовникъ, взволнованный игрой своего любимца [1]).

Къ упомянутымъ сейчасъ картинамъ примыкаетъ изображеніе (рис. 52) на вазѣ Берлинскаго музея съ надписью *Παναίτιος καλός*, которую Клейнъ и Фуртвэнглеръ приписываютъ Евфронію, Panofka, Bilder. ant. Lebens Taf, I, 11, Klein, Euphronios² S. 283, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, 2322. Въ срединѣ изображенъ мальчикъ, сидящій на скамьѣ; онъ наклонился надъ полураскрытымъ папирусомъ, который держитъ у себя на колѣняхъ обѣими руками. Очевидно, онъ громко читаетъ, и его чтеніе интересно, такъ какъ оно привлекло двоихъ изъ его товарищей, съ большимъ вниманіемъ слушающихъ его. Одинъ изъ нихъ стоитъ налѣво, а другой направо, и оба опираются на суковатыя палки. Передъ юнымъ чтецомъ стоитъ четырехугольный ящикъ съ книгами, на которомъ лежитъ второй свертокъ съ надписью: Χ(ε)ιρωνεία. Это—*Χείρωνος ὑποθῆκαι*, сводъ нравственныхъ сентенцій, будто бы обращенныхъ къ Ахиллу Хирономъ и, по словамъ Квинтиліана, считавшихся гезіодовскими,—книга весьма популярная въ школахъ [2]). Внизу на наружной стѣнкѣ ящика—надпись: *καλή*. Вверху на стѣнѣ висятъ: слѣва овальный мѣшочекъ съ краснымъ бантомъ, справа шарообразный сосудъ для масла (арибаллъ), стригиль и губка.

Панданъ къ приведенной сейчасъ картинѣ можетъ составить изображеніе на одной ноланской вазѣ, Panofka, Bilder ant. Lebens, Taf. 4, 4. Мальчики, увлеченные примѣромъ старшихъ, употребляютъ свободное время на музыкальныя упражненія. Одинъ изъ нихъ сидитъ на стулѣ со спинкой и играетъ на двойной флейтѣ; направо и налѣво стоятъ его товарищи, опирающіеся на палки, и внимательно слѣдятъ за его игрой; одинъ изъ нихъ (тотъ, что налѣво) дѣлаетъ жестъ рукой, въ знакъ своего удивленія и восторга; другой слушаетъ молча. На стѣнѣ виситъ большой футляръ для флейты.

Евфроній проявляетъ неоцѣнимый юморъ въ картинѣ, изображающей мальчиковъ, которые пародируютъ музыкальный агонъ.

---

[1]) На этой картинѣ фигуры обозначены надписями; имена написаны возлѣ каждаго лица; это—Σμίκυθος, Τλεμπόλεμος, Εὐθυμίδης [Δ]ημήτριος, Σωζίας или Σαΐζος. Однако одно имя лишнее, ибо на картинѣ всего четыре фигуры. Небрежность, съ которою эти имена приписывались, хорошо извѣстна.

[2]) См. Sybel у Рошера Ausführl. Lexikon, подъ сл. „Cheiron“ стр. 890—892, Paul Girard. L’éducation athénienne², p. 146.

Mon. d. Inst. 1855, tav. 5, Wiener Vorlegeblätter V, Taf. 4, Klein, Euphronios[2], S. 119, Vas. mit Meistersign[2]. 138, 1, Girard, Éducation athénienne au V et au IV siècle, 2-e éd., p. 166, fig. 14

Картина изображаетъ (рис. 53), какъ школьники играютъ въ взрослыхъ, передразнивая одинъ изъ концертовъ на флейтѣ, столь любимыхъ ихъ современниками. Остроуміе живописца заключается не только въ воспроизводимомъ имъ содержаніи картины, но еще и въ способѣ передачи сюжета. Мальчики изображаютъ дебютъ молодаго виртуоза-флейтиста. Небольшая, но избранная публика (трое юношей, увѣнчанныхъ оливковыми вѣнками) заняла свои мѣста. На лѣвой сторонѣ картины сидитъ хорошо извѣстный изъ вазовой живописи юноша Леагръ; правой рукой онъ опирается въ бокъ, а лѣвой, красивымъ движеніемъ, на палку. Съ видомъ ожиданія наклонивъ голову, онъ устремилъ свой взоръ на подмостки; чуть замѣтная улыбка играетъ на его губахъ. По правую сторону подмостокъ сидятъ двое юношей: одинъ изъ нихъ, въ такой же позѣ, какъ а Леагръ, вытя-



Рис. 53.—Школьники пародируютъ концертъ на флейтѣ. Кратеръ Евфронія, Лувръ.

нувъ шею, съ комическимъ вниманіемъ и интересомъ смотритъ на дебютанта. Другой, Кефизодоръ, съ начинающими рости бакенбардами, очевидно, самый старшій изъ юной компаніи, сохраняетъ спокойный видъ опытнаго знатока. Всѣ мальчики держатъ въ рукахъ суковатыя палки и одѣты въ плащи, которые умышленно расположены складками на колѣняхъ, какъ это дѣлаютъ старшіе. Среди этой импровизированной публики, на подмостки (на которыхъ начертано: Πα(ῖ)ς καλός) робко, весь согнувшись, всходитъ молодой артистъ, юноша Поликлесъ, съ вѣнкомъ на головѣ, въ длинной античной одеждѣ дебютанта, край которой онъ кокетливо и осторожно, съ комическимъ жестомъ, придерживаетъ двумя пальцами правой руки; въ лѣвой протянутой его рукѣ—двѣ флейты.

Истинный смыслъ этой картины указалъ Жираръ (p. 166), тогда какъ Клейнъ (Euphronios S. 132) считаетъ ее обыкновеннымъ

музыкальнымъ дебютомъ взрослыхъ и соединяетъ съ подобной картиной Кахриліона [1]) и съ берлинской вазой Евфронія [2]), гдѣ изображено, по его мнѣнію, литературное утро. Однако юмористическій характеръ этой сцены — внѣ всякаго сомнѣнія, также какъ и возрастъ участвующихъ лицъ. Картина свидѣтельствуетъ о неподдѣльномъ юморѣ и о такой правдивости въ характеристикѣ юношей, что можно подумать, что живописецъ писалъ съ нихъ портреты. Нагое тѣло онъ рисуетъ съ натуралистическою отчетливостью; формы Леагра отличаются рѣзкой худобой; формы его товарищей равнымъ образомъ индивидуализированы [3]). Профили головъ показываютъ, что живописецъ также стремился вѣрно воспроизвести черты лица своихъ натурщиковъ.

Сцены въ палестрѣ.

Чаша Эпиктета.

Gerhard, Aus. Vas. Taf. CCLXXII, 1, Panofka, Bilder ant. Lebens Taf. II, 2, Klein, Vas. mit Meisters.[2] S. 102, 7, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2262.

Палестра (рис. 54). Въ срединѣ стоитъ молодой флейтистъ въ длинномъ безрукавномъ хитонѣ (безъ пояса); на его лицо надѣтъ кожанный недоуздокъ (φορβειά); на груди на лентѣ виситъ футляръ [4]). Направо передъ нимъ стоитъ юноша, держащій въ лѣвой поднятой рукѣ надъ плечемъ дискъ, подобно дисколболу на аѳинской стелѣ. Направо другой юноша, отвернувшись въ сторону, съ напряженіемъ обвязываетъ ремнями лѣвую руку, приготовляясь къ кулачному бою. Налѣво на концѣ стоитъ другой флейтистъ и передъ нимъ направо голый юноша съ вѣнкомъ на головѣ, въ той позѣ, которою въ архаическомъ искусствѣ пользовались для выраженія быстраго бѣга; въ правой поднятой рукѣ онъ держитъ ἀκόντιον, родъ небольшаго дротика, намѣреваясь бросить его.

Чаша Памфая.

Mon. d. Inst. XI, tav. 24, 1, Wiener Vorlegeblätter D, 5, Klein, Meistersignaturen[2], S. 92, 13.

Палестра. Налѣво два голыхъ юноши: одинъ изъ нихъ упражняется въ бѣгѣ, а другой дѣлаетъ упражненіе съ гирями или соби-

---

1) Klein, Vas. mit Meistersign[2] S. 129, 12.

2) Arch. Ztg. 1878 S. 67, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2322

3) См. Kleiu, Euphronios[2] S. 132.

4) Флейтисты были служителями или помощниками педотриба. Аѳеней (XIV, p 629 B) сообщаетъ, что музыка, считавшаяся необходимымъ для того, чтобы сдѣлать гармоническими движенія танцоровъ, въ эпоху, которую онъ точно не называетъ, была примѣнена и къ гимнастикѣ. Картины на росписныхъ вазахъ подтверждаютъ это свидѣтельство: очень часто упражненія въ палестрѣ сопровожлаются игрой на флейтахъ. Значеніе этой игры понятно; флейта давала тактъ, поддерживала правильность движеній и чрезъ это сообщала имъ красоту; сверхъ того, она препятствовала усталости, которую могло вызвать отсутствіе такта и правильности въ движеніяхъ.

раетcя прыгать [1]). Возлѣ нихъ, направо, музыкантъ, играющій на двойной флейтѣ, въ длинномъ безрукавномъ хитонѣ (безъ пояса), и голый юноша, старающійся правой вытянутой рукой взять дротикъ такъ, какъ предписывали правила палестры, чтобы затѣмъ бросить его. Объ этомъ занятіи мы скажемъ еще ниже, при объясненіи мюнхенской чаши Евфронія. Въ срединѣ картины стоитъ бородатый надзиратель въ плащѣ и съ вилообразнымъ хлыстомъ въ рукѣ. Передъ нимъ голый юноша, готовящійся метнуть дискъ, который онъ держитъ въ правой рукѣ. Наконецъ, направо происходитъ одинъ изъ труднѣйшихъ способовъ состязанія, кулачный бой. Правый боецъ лѣвой рукой наноситъ удары своему противнику, который отступаетъ назадъ, лѣвой рукой прикрывая лицо, а правую съ поднятымъ указательнымъ пальцемъ протягивая впередъ; указательный палецъ означаетъ, что эфебъ признаетъ себя побѣжденнымъ. Правая рука побѣдителя обвита ремнями. Такимъ образомъ, въ этой картинѣ мы видимъ всѣ пять видовъ состязанія палестры: бѣгъ (δρόμος), прыганье



Рис. 54.—Палестра. Чаша Эпиктета, въ Берлинск. муз.

(ἅλμα), метанье дротика (ἀκοντισμός), метанье диска (δισκοβολία) и кулачный бой (πύξ).

Амфора Андокида.

Gerhard, Trinksch. und Gefässe Taf. XX, Klein, Vas. mit Meistersign². S. 190, Furtwängler, Vasensamml. im Antiqurium, № 2159.

Борьба, πάλη [2]). Въ срединѣ два голые борца, разставивъ ноги, обхватили другъ друга за руки. Налѣво спокойно стоитъ юно-

---

[1]) Гири, ἁλτῆρες, принадлежали къ самымъ употребительнымъ приборамъ греческой гимнастики; однако, какъ показываетъ самое названіе этого слова, онѣ служили не столько для укрѣпленія мышцъ, сколько для прыжка. Прыжокъ можно разсматривать какъ одну изъ формъ бѣга; юноши перепрыгивали рвы и другія препятствія. Чтобы сдѣлать тѣло болѣе тяжелымъ и принудить себя къ большему усилію, они брали въ каждую руку свинцовую гирю. Такія гири найдены въ Олимпіи и въ другихъ мѣстахъ (въ Элевзисѣ, Коринѳѣ); нѣкоторыя даже снабжены надписями (CIA IV, p. 105, № 422¹). Гири служили не только къ тому, чтобы увеличивать вѣсъ тѣла: ихъ употребляли также для того, чтобы удлинить прыжокъ: гири бросали впередъ быстрымъ движеніемъ, которое увлекало за собой тѣло атлета и заставляло его пролетѣть дальше, чѣмъ въ томъ случаѣ, если прыжокъ былъ сдѣланъ безъ гирь.

[2]) Отсюда παλαίστρα.

ша (надзиратель), изысканно закутанный въ плащъ, наброшенный на лѣвое плечо и закрывающій часть затылка; въ правой рукѣ онъ держитъ длинную палку, а лѣвой подноситъ къ носу большой распустившійся гранатовый цвѣтокъ. Направо отъ борцовъ на землѣ стоитъ высокая амфора, а на стѣнѣ виситъ плащъ. Еще дальше направо другая группа борющихся: юноша обхватилъ бородатаго мужчину за талію и поднялъ его на воздухъ; его противникъ старается освободиться и упирается руками въ руки юноши; оба борца—голые.

Борьба была наиболѣе древнимъ и почитаемымъ родомъ состязанія, такъ какъ она требовала разомъ силы, гибкости, напряженія всѣхъ мышцъ и присутствія ума[1]). Боролись въ грязи или въ пыли. Сами палестриты приготовляли мѣсто для состязанія; они разрыхляли киркою почву и наливали сюда воду, чтобы образовать скользкую грязь. Внутренняя картина на чашѣ въ музеѣ Равенштейна въ Брюсселѣ (Gaz. arch. 1887, p. 113, 5) представляетъ голаго эфеба, который, согнувшись, работаетъ киркой; онъ наполняетъ пескомъ плетеную корзину, лежащую у его ногъ, съ тѣмъ, чтобы потомъ отнести ее на мѣсто, гдѣ будетъ происходить *борьба*. Грязь увеличивала трудность борьбы; такъ какъ противники валялись въ ней, то члены ихъ, уже жирные отъ масла, которымъ борцы натирались, дѣлались еще болѣе скользкими и неуловимыми. Напротивъ, пыль способствовала возможности обхватить противника. Облака пыли поднимались умышленно и такъ, чтобы она окутывала противника, приставала къ его тѣлу и позволяла обхватить его[2]). Существовали двѣ главныя формы этого упражненія: борьба на ногахъ и борьба на землѣ. Въ первой старались повалить своего конкурента, не падая самому; во второй оба противника старались взаимно придавить другъ друга спиной къ землѣ; изъ этого выходила возня, исполненная неожиданныхъ перемѣнъ: то одинъ, то другой изъ борцовъ находился сверху, пока наконецъ наиболѣе сильному и ловкому не удавалось прижать своего противника къ землѣ и заставить его признать себя побѣжденнымъ. Знаменитая группа во Флоренціи даетъ довольно точную идею объ этого рода борьбѣ. Другой родъ борьбы иллюстрируютъ намъ росписныя вазы. Эфебы здѣсь часто изображены держащими другъ друга за руки, упирающимися лбами, какъ бараны[3]), или обхватившими другъ друга и старающимися повалить на землю.

---

[1]) P. Girard, L'éducation athenienne², p. 196.

[2]) Этотъ мелкій песокъ, который приставалъ къ кожѣ, кромѣ того, предохранялъ тѣло отъ охлажденія: закрывая поры, онъ защищалъ атлета отъ рѣзкаго вѣтра, который дуетъ съ Парнасса и иногда дѣлаетъ столь суровымъ климатъ Аттики. Нерѣдко юноши послѣ состязанія валялись въ этой пыли, чтобы осушиться. Значеніе пыли въ палестрахъ доказано текстами, указанными у Жирара, *op. c.* p. 187, note 7.

[3]) Mon. d. Inst. II, tav. 24.

Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2178.

Очищеніе отъ грязи въ палестрѣ. Налѣво стоитъ голый юноша съ слѣдами бороды на щекахъ; онъ держитъ въ лѣвой рукѣ стригиль (скребницу), небольшой инструментъ, служившій для удаленія масла, которымъ натирались атлеты, и, кажется, очищаетъ правымъ указательнымъ пальцемъ накопившуюся на немъ грязь. У ногъ его стоитъ собака съ лентой на шеѣ и пристально смотритъ на землю, куда должна падать грязь. Направо—юноша въ длинномъ гиматіѣ; лѣвой рукой онъ опирается на кривую палку, а въ правой, протянутой впередъ, держитъ на полукруглой рукояткѣ банку съ мазью и губку для товарища.

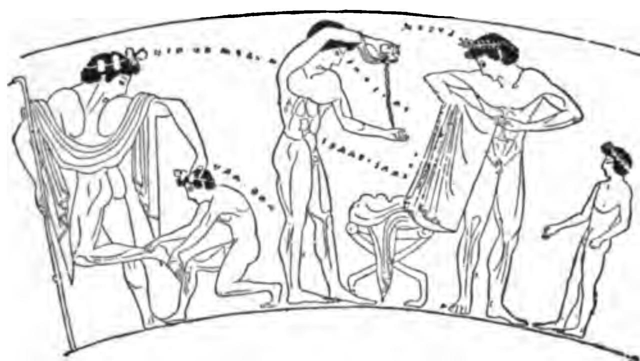


Рис. 55.—Палестра. Кратеръ Евтимида, въ Берл. муз.

Кратеръ Евтимида.

Arch. Zeit. 1879, Taf. 4. S. 31 (Klein), Klein, Vasen mit Meiters.[2] S. 197, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2180.

Палестра. А. Три группы. *Первая группа*: Палестритъ и его слуга. Налѣво стоитъ голый юноша, повернувшій направо слегка наклоненную голову; въ правой рукѣ онъ держитъ ленту, которую хочетъ обвязать вокругъ члена. Передъ нимъ стоитъ мальчикъ, его слуга, и держитъ на лѣвомъ плечѣ его плащъ.

Вторая группа: Дисkоболъ и надзиратель. Налѣво голый юноша перебрасываетъ дискъ изъ лѣвой руки въ правую, чтобы затѣмъ метнуть его. Возлѣ него—надзиратель въ гиматіѣ, дѣлающій указанія жестомъ правой руки, а въ лѣвой держащій длинный, нѣсколько изогнутый хлыстъ.

Третья группа: Приготовленіе къ упражненію. Налѣво стоитъ юноша, держащій на лѣвой протянутой рукѣ вдвойнѣ сложен-

ную одежду, а правой снимающій ее. Передъ нимъ—мальчикъ, его слуга; онъ держитъ въ лѣвой рукѣ на красной лентѣ сосудъ съ масломъ (для натиранія), а правую руку протягиваетъ, чтобы получить отъ своего господина одежду. Всѣ фигуры увѣнчаны вѣнками изъ листьевъ.

В. (рис. 55). Двѣ группы. *Первая группа*: Вынимающій занозу. Налѣво стоитъ юноша, обращенный спиной къ зрителю, съ вѣнкомъ изъ большихъ листьевъ на головѣ. Онъ опирается лѣвой рукой на длинную суковатую палку, а правой на голову мальчика, также съ вѣнкомъ, который, согнувшись, обѣими руками держитъ поднятую лѣвую ногу своего господина и, очевидно, хочетъ вынуть изъ ея подошвы занозу.

Вторая группа: Натираніе тѣла бойцовъ масломъ. Голый юноша, поднявъ вверхъ правую руку, на которой на лентѣ виситъ арибаллъ, выливаетъ изъ него масло на горизонтально протянутую лѣвую руку. Направо стоитъ другой голый юноша и держитъ на правой рукѣ одежду, которую онъ хочетъ снять лѣвой рукой. Между ними на складномъ стулѣ лежитъ одежда намазывающагося товарища. Направо спокойно стоитъ мальчикъ въ вѣнкѣ изъ листьевъ и протягиваетъ руку съ предложеніемъ услугъ. Имена юношей, занимающихся въ палестрѣ, обозначены надписями.

Чаша Евфронія.

Arch. Zeit. 1878 Taf. 11, Klein, Euphronios², S. 284, Baumeister Denkm. Abb. 672, S. 613 (Blümner), Klein, Meistersign². S. 144, 5.

Палестра (рис. 56). Внутренняя картина представляетъ двѣ фигуры. Налѣво дисксболъ перебрасываетъ дискъ изъ лѣвой руки въ правую, съ тѣмъ, чтобы потомъ метнуть его сильнымъ размахомъ; это—слѣдующій моментъ того положенія, въ которомъ находится Ватиканскій дибосколъ [1]). Голову юноши покрываетъ круглая шапка, завязанная подъ подбородкомъ съ помощью завязокъ. Жираръ [2]) считаетъ этотъ головной уборъ шапкой изъ собачьей кожи, которую деревенскіе жители употребляли для того, чтобы предохранить себя отъ дождя; въ палестрахъ же ею пользовались, чтобы защитить голову отъ ударовъ [3]). Возлѣ него направо изображенъ голый юноша съ

---

[1]) Ср. еще Gerhard, Auserl. gr. Vas. IV, Taf. 260.

[2]) L'éducation athénienne au V-e et IV-e siécle avant J.—C. 2-e édition. P. 210.

[3]) Жираръ (L'éducation athénienne. p. 211 примѣч. 2) думаетъ найти у Поллукса подтвержденіе этой гипотезы. Въ числѣ предметовъ, необходимыхъ въ гимназіи, Поллуксъ (IX, 64) называетъ κυνοῦχος ὑποδέξασθαι τὰ ἱμάτια. Это довольно темное мѣсто дѣлается понятнымъ, если вм. ἱμάτια читать ἱμάντια: тогда рѣчь будетъ идти о ермолкѣ изъ собачьей кожи, предохраняющей голову отъ ударовъ ремнями борца или панкратіаста.

длиннымъ шестомъ лъ рукахъ. Клейнъ полагаетъ, что шестъ служитъ для прыганія, но Блюмнеръ сомнѣвается въ этомъ, утверждая, что объ такомъ употребленіи шеста намъ ничего неизвѣстно ни изъ литературныхъ источниковъ, ни изъ памятниковъ. Самое вѣрное толкованіе предлагаетъ Жираръ [1]). По его мнѣнію, сцена эта относится къ упражненію съ дротикомъ. Въ палестрахъ употребляли не военные дротики, которые могли быть опасны для дѣтей, а простыя палки опредѣленной величины [2]). Чтобы съ большимъ удобствомъ и силой

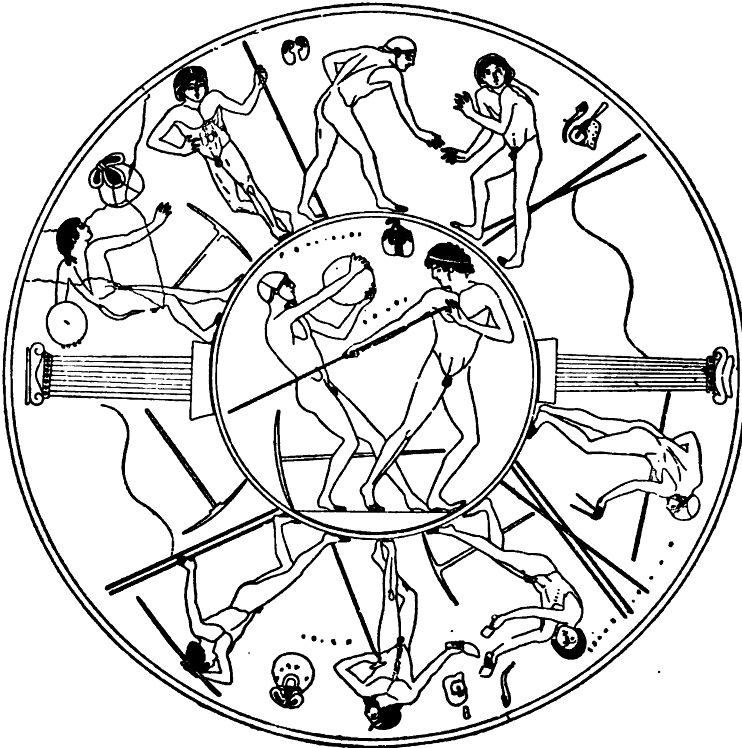


Рис. 56.—Палестра. Чаша Евфронія, въ Мюнхенѣ.

бросать эти палки, къ нимъ прикрѣпляли ремень, въ который продѣвались два пальца, указательный и средній [3]). Однако молодые люди рѣдко прибѣгаютъ къ помощи ремня и предпочитаютъ бросать дротикъ просто рукою. Мѣсто, гдѣ нужно взять этотъ дротикъ, имѣето важное значеніе; если держать близко къ концу, то упражненіе

[1]) L'éducation athènienne [2], p. 206.

[2]) Поллуксъ (X, 64) называетъ ихъ ἀποτομάδες.

[3]) Ремень этотъ носилъ различныя названія: ἀγκύλη, ἅμμα, ἔναμμα; см. Saglio, *Dictionnaire*, s. v. Amentum.

будетъ слишкомъ легкимъ; поэтому педотрибъ совѣтовалъ брать дротикъ по срединѣ. На росписныхъ вазахъ можно доказать точность, съ которою ученики слѣдовали этому предписанію. На нашей картинѣ юноша именно исполняетъ правило педотриба: протянутой горизонтально правой рукой онъ беретъ дротикъ такимъ образомъ, что конецъ его достигаетъ средины груди и касается ладони лѣвой руки, помѣщенной въ этомъ мѣстѣ [1]). Величина палокъ, вѣроятно, была такова, что разстояніе, заключающееся между срединой груди и кистью правой вытянутой руки, равнялось половинѣ ихъ длины. Дротикъ, схваченный въ подобающемъ мыстѣ, поднимали на высоту уха и, дѣлая нѣсколько быстрыхъ шаговъ (какъ на чашѣ Эпиктета), бросали его.

Наружная сторона чаши раздѣляется на двѣ половины, кромѣ ручекъ, еще двумя нарисованными іоническими колоннами, въ которыхъ слѣдуетъ видѣть указаніе на портики гимназій.

A. Налѣво юноша представленъ стоящимъ въ позѣ Ватиканскаго дискобола, прежде приписываемаго Навкиду; онъ взвѣшиваетъ на лѣвой рукѣ тяжесть диска и собирается передать его въ правую руку, которую держитъ уже на готовѣ. Направо отъ него на стѣнѣ виситъ кожаный мѣшокъ, содержащій или дискъ, или κώρυκος, шаръ, наполненный пескомъ, который служилъ атлетамъ для упражненія въ кулачномъ боѣ, замѣняя живаго противника. На землѣ на заднемъ планѣ лежитъ кирка. Далѣе слѣдуетъ фигура голаго, спокойно стоящаго юноши, опирающагося лѣвой рукой на шестъ; его поза (съ заложенной одна за другую ногой и правой рукой, упершейся въ бокъ) показываетъ, что это отдыхающій эфебъ. Клейнъ совершенно несправедливо считаетъ его гимназіархомъ. Направо на стѣнѣ висятъ гири. Потомъ мы видимъ двухъ голыхъ палестритовъ (одинъ изъ нихъ въ ермолкѣ), начинающихъ борьбу и подступающихъ другъ къ другу. На заднемъ планѣ къ стѣнѣ приставлены два шеста, а вверху висятъ стригиль или скребница, бутылочка съ масломъ и губка.

B. Налѣво стоитъ голый бородатый мужчина въ кожаной ермолкѣ, нѣсколько согнувшійся и смотрящій въ землю. По мнѣнію Клейна, это гимназіархъ, а по мнѣнію Блюмнера, педотрибъ. Послѣднее, конечно, вѣроятнѣе, такъ какъ гимназіархи, наблюдавшіе только за

[1]) Совершенно то же дѣлаетъ, какъ мы видѣли юноша на чашѣ Памфая. — Эти фигуры представляютъ еще одну особенность, замѣченную Жираромъ (L'éducation athénienne², p. 206, прим. 5), а именно: конецъ дротика упирается въ указательный палецъ лѣвой руки. Жираръ объясняетъ этотъ жестъ тѣмъ, что самъ педотрибъ допускалъ небольшое плутовство, состоящее въ томъ, что юноша слегка отталкивалъ указательнымъ пальцемъ лѣвой руки конецъ дротика, который касался его груди: такимъ образомъ можно было держать дротикъ ближе къ концу, что̀ облегчало его метаніе.

порядкомъ въ палестрѣ и поведеніемъ юношей, были всегда одѣты и имѣли вилообразные прутья, какъ знаки своей власти; упражненіями же руководили учителя гимнастики, которые, поэтому, могли быть въ палестрѣ голыми. Бородатый педотрибъ, снявшій свой плащъ, держитъ въ лѣвой рукѣ дротикъ, а правой, вооруженной циркулемъ, кажется, намѣревается что-то измѣрить на землѣ или начертить какую-нибудь фигуру. Среди предметовъ, которые, употребляются въ палестрахъ, циркуль занимаетъ не послѣднее мѣсто. Видѣть въ немъ намекъ на изученіе геометріи невозможно, такъ какъ правильное преподаваніе этого предмета въ греческихъ школахъ было введено только въ IV в.[1]). Какова же была роль циркуля въ палестрахъ въ описы-



Рис. 57.—Педотрибъ и эфебъ въ палестрѣ. Чаша Дуриса.

ваемую нами эпоху? Внутренняя картина одной чаши (рис. 57)[2]), которая, вѣроятно, принадлежитъ Дурису и наружныя картины которой воспроизведены нами на рис. 61 и 62, представляетъ безбородаго педотриба и голаго эфеба, который держитъ въ лѣвой рукѣ дротикъ и, кажется, шагами опредѣляетъ разстояніе; въ правой рукѣ онъ держитъ циркуль. Далѣе слѣдуетъ назвать чашу въ Луврѣ; одна изъ наружныхъ картинъ этой чаши (рис. 58)[3]) представляетъ лысаго бородатаго мужчину, сидящаго на стулѣ со спинкой и совершено закутаннаго въ свой плащъ. Передъ нимъ стоитъ эфебъ, опирающійся на палку; онъ смотритъ на сидящаго мужчину, дѣлая правой рукой

---

[1]) См. Paul Girard, L'éducation athénienne[2], p. 227.
[2]) Gerhard, Auserl. gr. Vas IV, Taf. 271, 3.
[3]) См. P. Girard, *op. c.* Fig. 25.

привѣтственный жестъ. Съ противоположной стороны къ мужчинѣ приближается другой юноша, и также, кажется, привѣтствуетъ его, показывая при этомъ принесенный съ собой большой циркуль, который онъ держитъ обѣими руками; сидящій мужчина оборачиваетъ къ нему свое лицо. Эти два молодыхъ человѣка въ замысловатыхъ тѣлоположеніяхъ, мужчина, зябнущій и кутающійся въ свой плащъ, чтобы защитить себя отъ утренняго холода, дерево, нарисованное сбоку и показывающее, что сцена происходитъ на открытомъ воздухѣ, все это заставляетъ согласиться съ Жираромъ, что намѣреніемъ живописца было представить прибытіе юношей къ педотрибу въ тотъ часъ, когда солнце только что появилось надъ Гиметтомъ, и палестра мало по малу начала наполняться шумомъ и движеніемъ [1]).



Рис. 58.—Прибытіе юношей къ педотрибу. Чаша въ Луврѣ.

Такъ какъ циркуль на этихъ картинахъ встрѣчается въ соединеніи съ дротикомъ, то Жираръ полагаетъ, что между этими предметами, безъ сомнѣнія, существовала связь. Вѣроятно, циркуль служилъ для обозначенія цѣли, которой дротикъ долженъ достигнуть; имъ чертили кругъ, въ который дротикъ долженъ былъ ударить. Поза педотриба на мюнхенской чашѣ, который нагнулся и какъ будто хочетъ описать на землѣ кругъ своимъ циркулемъ, позволяетъ думать, что кругъ чертили не только на стѣнѣ или какой нибудь вертикальной плоскости, но и на самой землѣ: въ этомъ случаѣ, безъ сомнѣнія, дротикъ бросали вверхъ и искусство состояло въ томъ, чтобы почти вертикально попасть дротикомъ въ начертанный на землѣ кругъ.

Впрочемъ, Жираръ не исключаетъ возможности предположенія, что къ циркулю прибѣгали, чтобы измѣрить разстояніе между раз-

---

[1]) Ср. еще P. Girard. *op. c.* p. 204 примѣч. 4,

личными пунктами состязанія. Что состязаніе связывалось съ вычисленіемъ и измѣреніемъ, это доказываетъ картина, гдѣ эфебъ опредѣляетъ разстояніе шагами. Подобная точность не будетъ казаться безполезной, если подумать, что дротикъ не былъ, подобно диску, простымъ упражненіемъ гимнастической школы, а служилъ приготовленіемъ къ ремеслу солдата.

Слѣдующія затѣмъ двѣ фигуры—юноши съ гирями въ вытянутыхъ рукахъ и голаго бородатаго мужчины, лѣвой рукой опирающагося на палку, а въ правой держащаго гирю, и обернувшаго назадъ голову, Клейнъ считаетъ одной группой и полагаетъ, что бородатый мужчина, въ которомъ, конечно, слѣдуетъ видѣть учителя гимнастики, показываетъ правой рукой, какъ нужно упражняться съ ἁλτῆρες, а юно-



Рис. 59.—Палестра. Чаша Евфронія, первый реверсъ.

ша, держащій гири въ обѣихъ рукахъ, подражаетъ ему. Однако такое объясненіе никоимъ образомъ не можетъ быть принято, такъ какъ обѣ фигуры смотрятъ въ разныя стороны. Гораздо вѣрнѣе объясненіе Блюмнера, по которому положеніе тѣла юноши указываетъ на то, что онъ только что опустился на землю послѣ прыжка, а не упражняется съ ἁλτῆρες, какъ думаетъ Клейнъ; что до бородатаго учителя гимнастики, то онъ гирей указываетъ на цѣль, въ которую слѣдующій (послѣдній направо) юноша долженъ бросить свой ἀκόντιον (дротикъ). Нѣсколько дротиковъ стоятъ прислоненными къ стѣнѣ. Вверху развѣшены κώρυκος, strigilis, губка и маслянка. На землѣ лежатъ двѣ кирки.

Чаша Евфронія.

Arch. Ztg. 1884, Taf. 16, 2, Klein, Euphronios[2], S. 285—286, Vas. mit. Meistersign[2]. S. 145, 6.

Вн. к. Голый юноша съ вѣнкомъ на головѣ нагнулся, готовясь метнуть дискъ. На второмъ планѣ къ стѣнѣ приставлены два шеста, а сбоку на деревянномъ кольцѣ висятъ strigilis, лекитъ и губка.

А (рис. 59). Налѣво—голый юноша съ гирями въ вытянутыхъ рукахъ, собирающійся сдѣлать прыжокъ. Возлѣ него на стѣнѣ висятъ гири, на заднемъ планѣ кирка. Въ срединѣ картины—другой юноша, поза котораго соотвѣтствуетъ позѣ эфеба на внутреннемъ изображеніи чаши; въ правой рукѣ онъ держитъ какой-то предметъ, можетъ быть, дискъ, нарисованный въ раккурсѣ. Съ этимъ палестритомъ занимается стоящій направо надзиратель въ гиматіѣ; онъ протянулъ свой длинный шестъ, дѣлая наставленія юношѣ.

В (рис. 60). Варіантъ предыдущей картины. Тотъ же надзиратель въ плащѣ, направо, смотритъ на юношу, дѣлающаго прыжокъ. Послѣдній изображенъ въ минуту полнаго напряженія и гибкости своихъ членовъ; онъ летитъ въ воздухѣ, вытянувъ впередъ руки съ

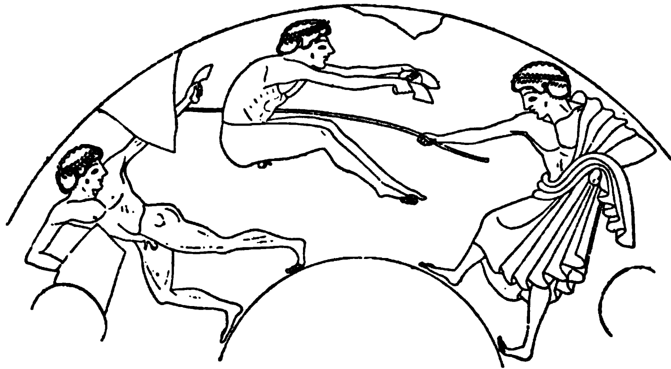


Рис. 60.—Палестра. Чаша Евфронія, второй реверсъ.

гирями и ноги. Нужно удивляться тонкой наблюдательности и увѣренности живописца, съумѣвшаго въ такой, почти неуловимый для глаза, моментъ, доступный лишь снимкамъ мгновенной фотографіи, подмѣтить, вполнѣ согласно съ натурой, какъ общее положеніе тѣла, такъ и анатомическія подробности его. Этотъ эпизодъ объясняетъ намъ сверхъ того употребленіе гирь при прыганіи. Очевидно, онѣ служили къ тому, чтобы увлекать за собой тѣло на значительное пространство; затѣмъ, когда человѣкъ находится уже въ воздухѣ, онъ можетъ во всякое время сразу остановить свой полетъ, отбросивъ гири назадъ. Прыжокъ юноши былъ настолько удаченъ, что его товарищъ, также съ гирями въ рукахъ, стоящій налѣво, дѣлаетъ жестъ большаго удивленія; онъ идетъ въ лѣвую сторону для того, чтобы въ свою очередь разбѣжаться для прыжка.—Всѣ фигуры увѣнчаны миртовыми вѣнками и на щекахъ имѣютъ слѣды бакенбардъ. Палестриты голые.

Чаши Дуриса.

Arch. Zeit. 1883 Taf. 2 A, Klein, Vas. mit. Meistersign². S. 153, 5, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2283.

Палестра (рис. 61 А). А. Картина начинается налѣво фигурой юноши, держащаго дискъ; въ протянутой впередъ лѣвой рукѣ онъ взвѣшиваетъ его тяжесть; правая рука упирается въ бокъ. Далѣе слѣдуютъ три эфеба, занимающихся прыганіемъ (ἅλμα) и потому имѣющихъ гири въ рукахъ. Первый изъ нихъ отступаетъ налѣво, чтобы дать мѣсто второму; онъ держитъ въ опущенной лѣвой рукѣ двѣ



Рис. 61 (А и В).—Палестра. Чаши Дуриса, въ Берлинск. муз.

гири; правой же рукой дѣлаетъ жестъ удивленія. Онъ повернулъ назадъ голову и смотритъ на своего товарища, который, далеко впередъ простерши обѣ руки съ гирями и откинувшись назадъ, собирается сдѣлать прыжокъ. Напротивъ него стоитъ третій эфебъ съ двумя гирями въ лѣвой рукѣ и протягиваетъ впередъ правую руку, чтобы предохранить себя отъ движеній товарища. Затѣмъ направо слѣдуетъ юноша съ двумя дротиками въ рукахъ, причемъ одинъ дротикъ онъ поднялъ надъ головой, приготовляясь бросить его. Слѣдующая

фигура представляетъ молодаго надзирателя въ плащѣ съ поднятымъ вилообразнымъ хлыстомъ въ правой рукѣ. Надзиратель оглядывается на двухъ эфебовъ, отъ которыхъ уцѣлѣли только шагающія налѣво ноги и часть руки съ гирей. Всѣ палестриты—голые.

В. Сохранились части четырехъ фигуръ правой половины: сначала лѣвая рука и часть гиматія надзирателя, идущаго налѣво, затѣмъ группа двухъ борцовъ; одинъ изъ нихъ обхватилъ лѣвой рукой шею своего противника и, пригнувъ его голову къ своему поднятому правому колѣну, старается ладонью зажать ему ротъ, чтобы остановить дыханіе; правой рукой онъ замахнулся, чтобы еще ударить его кулакомъ. Побѣжденный поднимаетъ правую ногу, чтобы толкнуть побѣдителя колѣномъ, а правой рукой хватаетъ его за лицо (котораго недостаетъ). Это неприличіе привлекаетъ къ себѣ вниманіе вышеназ-

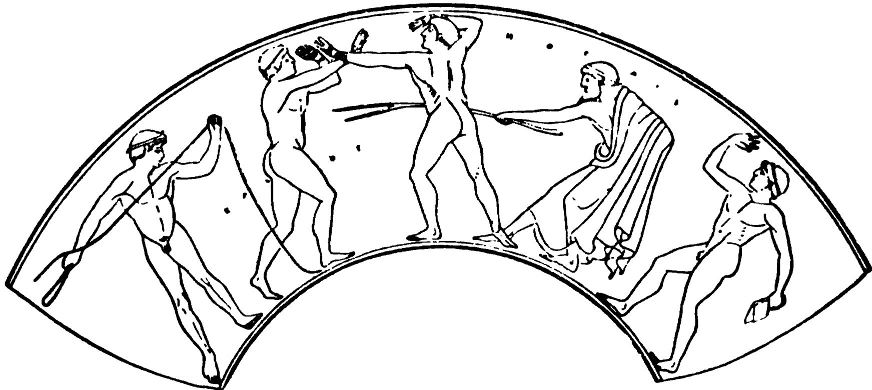


Рис. 62.—Палестра. Чаша Дуриса, первый реверсъ.

ваннаго надзирателя, который, вѣроятно, водворяетъ порядокъ при помощи своего хлыста. Отъ слѣдующей группы налѣво уцѣлѣла только нога и часть плаща надзирателя.

Arch. Zeit. 1883 Taf. 2 B, Klein, Vas. mit Meistersign². 153, 6, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2284.

Фрагменты (рис. 61 В). Налѣво отъ ручки верхняя часть голаго тѣла юноши, который въ лѣвой опущенной рукѣ держитъ дротикъ, а правой поднятой дѣлаетъ жестъ удивленія. Направо отъ ручки происходитъ кулачный бой; руки бойцовъ обвиты ремнями. Лѣвый противникъ широко размахиваетъ кулаками; изъ носа его течетъ кровь; длинный потокъ крови также вытекаетъ изъ затылка на грудь. Другой боецъ согнулся подъ ударами своего противника; лѣвой рукой онъ прикрылъ лицо, а правую протянулъ впередъ, поднявъ указательный палецъ и тѣмъ признавая себя побѣжденнымъ. Возбужденіе бойцовъ превосходно выражено на лицахъ Однако оно

привело ихъ къ отступленію отъ правилъ палестры, и надъ ними показался длинный хлыстъ надзирателя.

Gerhard, Auserl. Vasenb. IV. Taf. CCLXXI, 1, 2, Baumeister, Denkm. Abb. 671.

Палестра. А (рис. 62). Въ срединѣ—два голыхъ кулачныхъ бойца съ поднятыми руками, выступающіе другъ противъ друга; лѣвыя руки ихъ для защиты и отраженія обвиты ремнями, а правыя, которыми они наносятъ удары, свободны. Возлѣ нихъ, направо, фигура бородатаго надзирателя, гимназіарха, въ длинномъ плащѣ; со гнувшись онъ протянулъ между бойцами свою палку съ двумя вѣтвями, чтобы раздѣлить ихъ, потому ли, что прошло время, назначенное для кулачнаго боя, или потому, что одинъ изъ бойцовъ позволилъ себѣ отступленіе отъ правилъ палестры, съ увѣренностью ска-

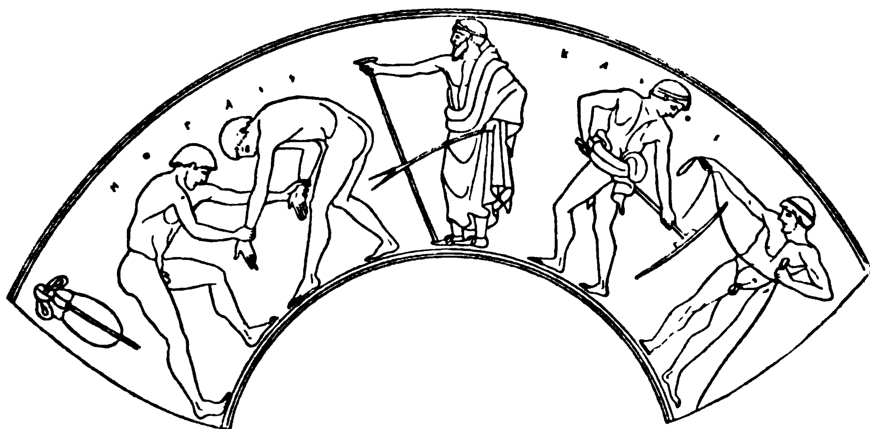


Рис. 63.—Палестра. Чаша Дуриса, второй реверсъ.

зать трудно. Послѣднее болѣе вѣроятно, такъ какъ голый юноша съ двумя гирями въ лѣвой рукѣ, идущій позади гимназіарха и смотрящій на бойцовъ, дѣлаетъ жестъ удивленія правой рукой. Налѣво отъ группы бойцовъ стоитъ голый юноша съ бичевой въ рукахъ; эту бичеву употребляли въ палестрахъ для измѣренія ширины прыжка или полета диска.

В (рис. 63). Налѣво—два борца; каждый изъ нихъ, очевидно, старался обхватить руками своего противника; отсюда ихъ наклоненное положеніе. Но лѣвый обладалъ большею ловкостью, и въ тотъ моментъ, когда другой борецъ протянулъ къ нему руки, крѣпко сдавилъ ихъ кисти, такъ что тотъ напрасно пытается освободиться. За борьбой наблюдаетъ бородатый надзиратель, въ длинномъ гиматіѣ; онъ стоитъ спокойно, съ внимательнымъ видомъ знатока и съ чувствомъ своего достоинства, положивъ правую вытянутую руку на рукоять своего длиннаго посоха и держа въ лѣвой рукѣ на готовѣ хлыстъ. Направо стоитъ спиной къ зрителю юноша, одѣтый въ передникъ, и большой

киркой разрыхляетъ землю для прыганья (ἅλμα). Возлѣ него голый юноша приготовляетъ бичеву для измѣренія.

Къ гимнастическимъ упражненіямъ относилось также танцованіе. Какъ ни велико было у грековъ значеніе искусства танцованія или орхестики (ἡ ὀρχηστικὴ τέχνη) для культа, для драмы и представленій хора, однако въ жизни искусство это не играло той роли, какъ въ настоящее время, и не находилось между обыкновенными предметами обученія. Танцы любили какъ развлеченіе во время обѣдовъ и пировъ; тогда ихъ исполняли танцоры и танцовщицы по спеціальности; не рѣдко, конечно, встрѣчалось, что и сами участники пира начинали танцовать, когда вино ударяло имъ въ голову. Такова напр. картина на псиктерѣ Луврскаго музея, опубликованная въ прекрасныхъ снимкахъ Эммаnюэлемъ въ своей работѣ: La danse grecque antique pl. I, a, b, и представляющая шесть голыхъ юношей, участниковъ комоса, танцующихъ попарно. Въ отдѣльныхъ случаяхъ изученія танцевъ недостатка не было; такъ мы знаемъ, что Сократъ уже въ болѣе зрѣломъ возрастѣ учился танцовать. Однако танцованіе (за исключеніемъ Лакедемона) не входило въ кругъ предметовъ обученія въ школахъ. Гимнастическимъ элементамъ танца мальчиковъ училъ педотрибъ въ палестрѣ. Извѣстно, что здѣсь они научались танцовать *пиррихе*, и этотъ одинъ фактъ показываетъ, что юноши получали орхестическое воспитаніе въ палестрѣ. Кромѣ того, можно найти у Платона и Ксенофонта нѣкоторые намеки на обученіе гимнастическому танцу въ палестрахъ [1]). Но это былъ танецъ-соло, который состоялъ исключительно въ ритмическихъ движеніяхъ рукъ и ногъ, въ перемѣнѣ красиво избираемыхъ тѣлоположеній и въ различныхъ па и по своей сущности тѣсно соединялся съ гимнастикой. Элементарныя орхестическія упражненія имѣли ту же цѣль, какъ и гимнастическія: гибкость и крѣпость тѣла. Въ обязанность же педотриба не входило обучать своихъ учениковъ всей орхестикѣ. Орхестическое образованіе оканчивалось подъ руководствомъ учителя танца: ὀρχηστοδιδάσκαλος. Исключая *пиррихе*, этого, такъ сказать, государственнаго танца, который входилъ въ оффиціальное обученіе педотриба, всѣ танцы *de caractère* составляли спеціальность ὀρχηστοδιδάσκαλος.

Эммаnюэль прилагаетъ къ своей диссертаціи De Saltationis Disciplina apud Graecos изображеніе чаши Луврскаго музея, гдѣ представлена жанровая картина: урокъ танца. Юноша подъ звуки двойной флейты исполняетъ обыкновенную въ современномъ балетѣ позицію „attitude croisée“, положеніе на носкѣ одной ноги; другая нога, со-

[1]) См. Emmanuel, De Saltationis Disciplina apud Graecos. Parisiis, 1895.

гнутая, откинута назадъ; туловище обращено правымъ плечомъ впередъ. Налѣво музыкантъ играетъ на флейтѣ; это одинъ изъ помощниковъ педотриба; тутъ же лежитъ его длинный вилообразный прутъ, на которомъ виситъ футляръ для флейты.

Существуетъ еще рядъ картинъ, изображающихъ упражненія въ верховой ѣздѣ. Въ V вѣкѣ верховая ѣзда была любимой забавой аѳинской молодежи. Фризъ Парѳенона показываетъ съ какой страстью отдавались этому спорту аѳинскіе юноши и какую цѣну придавали тогда обладанію красивыми лошадьми и ловкости въ ѣздѣ на нихъ. Верховая ѣзда, поэтому, составляла существенную часть воспитанія юношей въ лучшихъ аѳинскихъ фамиліяхъ [1]). Чаша Евфронія въ Мюнхенѣ (Arch. Zeit. 1885 Taf. 11, S. 179 ff., Klein, Euphronios² S. 287) представляетъ: Упражненія въ манежѣ. A. Въ срединѣ изображены двѣ рядомъ бѣгущія лошади; ими управляетъ сидящій на одной изъ нихъ мальчикъ. Налѣво голый юноша уперся обѣими руками въ длинный шестъ, намѣреваясь вскочить на переднюю лошадь; мальчикъ при этомъ старается сдержать лошадей, и, откинувшись назадъ, тянетъ за поводъ. Направо стоитъ старый лысый мужчина въ плащѣ, опираясь на суковатую палку; жестъ протянутой правой руки его показываетъ, что онъ дѣлаетъ какія-то указанія молодымъ людямъ. Вверху висятъ сосудъ съ масломъ и губка, и слѣдуетъ надпись: Ναίκι, καλός.

B. Мальчикъ бѣжитъ и тянетъ за поводъ лошадь; онъ оглядывается на нее и подгоняетъ хлыстомъ, которымъ размахиваетъ надъ головой. Налѣво за нимъ наблюдаетъ юноша въ плащѣ, опирающійся на суковатую палку. На заднемъ планѣ—дерево, вверху надпись: Ὁ παῖς καλός.

Мы не можемъ пройти молчаніемъ превосходныхъ жанровыхъ картинъ одной Берлинской чаши: Arch. Zeit. 1880 Taf. 15, S. 177 ff. (Körte), Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 2296. Въ этихъ картинахъ, нарисованныхъ съ натуры, гончаръ-живописецъ является изящнымъ, свободнымъ и полнымъ вкуса; особенно удались ему лошади,—такъ вѣрно, съ такой любовью и такъ реально, жизненно онъ ихъ изобразилъ.

Внутренняя картина этой чаши представляетъ скиѳскаго стрѣлка изъ лука въ узкой, пестрой одеждѣ, идущаго рядомъ съ конемъ; онъ занятъ своею стрѣлою, которую держитъ обѣими руками; онъ подноситъ ее къ лицу, остріемъ вверхъ, и провѣряетъ ея прямизну.

Наружныя картины: Смотръ (δοκιμασία) аттическихъ всадниковъ. A. Направо, на земляной насыпи подъ оливковымъ

[1]) См. P. Girard, Éducation athénienne, p. 212 sq.

деревомъ сидитъ бородатый мужчина въ плащѣ; это—γραμματεύς, писецъ или секретарь; онъ держитъ на колѣняхъ диптихъ, въ правой, недостающей теперь, его рукѣ, поднятой вверхъ, вѣроятно находился грифель; онъ серьезно и внимательно смотритъ на таблицу; ротъ его немного открытъ. Налѣво, впереди него, стоитъ мужчина въ плащѣ и въ башмакахъ, опирающійся на длинную палку; онъ также обращенъ налѣво, верхней половины его туловища недостаетъ. Къ этимъ двумъ чиновникамъ подводитъ своего коня юноша въ хламидѣ, застегивающейся на правомъ плечѣ, и въ шляпѣ съ полями (πέτασος); онъ идетъ медленнымъ шагомъ съ лѣвой стороны коня, наклонивъ голову, съ двумя дротиками въ опущенной правой рукѣ. Позади него



Рис.64.—Пирушка. Чаша изъ Вульчи.

шагаетъ юноша въ плащѣ съ длинной суковатой палкой въ правой рукѣ. Это, вѣроятно, одинъ изъ начальниковъ. За его спиной (возлѣ ручки сосуда) другое оливковое дерево.

В. Другой всадникъ, въ такой же одеждѣ, но въ сапогахъ съ мѣховой обшивкой вверху, съ двумя дротиками въ правой рукѣ, быстро шагаетъ впереди своего коня, ведя его за поводъ; конь испускаетъ ржаніе. За нимъ слѣдуетъ третій всадникъ; онъ оборачивается къ своему коню и, схвативъ правой рукой за поводъ возлѣ самой морды, заставляетъ его идти за собой. Возлѣ лошади, по другую ея сторону, стоитъ бородатый мужчина въ плащѣ и въ башмакахъ, опирающійся на высокую палку.

Пирушки.

Пирушки и попойки мужчинъ и молодыхъ людей даютъ неисчерпаемый матеріалъ вазовымъ живописцамъ для жанровыхъ картинъ.

Какъ извѣстно, пиры, устраиваемые сообща, и симпозіоны, это одна изъ выдающихся чертъ греческой общественной жизни [1]). Уже у Гомера указывается стародавній обычай общихъ пировъ [2]). Въ историческое время греки также весьма охотно проводили время въ веселой компаніи; это вызывалось потребностью общенія: пирушки замѣняли имъ нынѣшнее общество. Главною цѣлью симпозіоновъ было наслажденіе виномъ. Къ этому удовольствію присоединялась музыка; исполнителями пѣсенъ и музыкальныхъ произведеній были или сами участники пира, или флейтистки и киѳаристки. На пирушкахъ развлекались играми; особенно любимой была κότταβος. Симпозіоны часто заканчивались тѣмъ, что всѣ присутствующіе напивались и бражничали.



Рис. 65.—Пирушка. Чаша изъ Вульчи.

Всѣ эти картины проходятъ передъ нами на чернофигурныхъ и краснофигурныхъ вазахъ. Сцены, изображенныя здѣсь, представляютъ многочисленное и вмѣстѣ съ тѣмъ интересное собраніе. Всѣ онѣ безъ исключенія обязаны своимъ происхожденіемъ стремленію и потребности живописцевъ къ воспроизведенію реальныхъ явленій современности. Пошлость и безобразіе не рѣдкость на этого рода картинахъ. Вазовые живописцы,—реалисты, неспособные ни къ малѣйшимъ обманамъ,—высказывали всю правду: они не допускали идеализаціи и оказывали полное уваженіе индивидуальной вульгарности и непринужденности позъ и движеній. Реальная проза составляетъ основную черту ихъ картинъ. Ни малѣйшихъ анекдотическихъ прикрасъ. Всѣ картины отличаются вѣрной передачей окружающей пирующихъ лицъ обстановки. Живописцы стремятся къ возможно точному выраженію истины.

---

[1]) Becker, Charikles II, S. 366 ff. (Göll).
[2]) γ 5—9, 339—341, ι 5.

Mon. d. Inst. III, tav. 12.

A (рис. 64). На подушкахъ, положенныхъ на полу (ложе не нарисовано), возлежатъ одинъ возлѣ другаго три бородатыхъ мужчины съ вѣнками на головахъ. Передъ ними стоятъ сапогъ, двѣ чаши, кружка для вина, скифосъ и скамья на львиныхъ лапахъ [1]). Мужчина, лежащій направо, въ лѣвой рукѣ держитъ чашу, а правую положилъ на откинутую назадъ голову; его открытый ротъ показываетъ, что онъ поетъ. Мужчина, сидящій въ рединѣ и обращенный лицомъ къ зрителю, играетъ на двойной флейтѣ. Наконецъ, лежащій налѣво, держитъ въ одной рукѣ лиру, а въ другой πλῆκτρον; возлѣ него на стѣнѣ виситъ футляръ для флейты.

B (рис. 65). Трое бородатыхъ мужчинъ, расположившись, какъ и первые, на подушкахъ, наслаждаются виномъ. Передъ ними стоятъ чаша, кружка, холодильникъ, сосудъ особенной формы и три сапога (одинъ сапогъ долженъ относиться, собственно, къ предыдущей картинѣ). Одинъ изъ мужчинъ держитъ въ рукѣ скифосъ, а два другихъ— чаши. Лежащій налѣво мужчина протягиваетъ свою чашу стоящему возлѣ него мальчику—виночерпію съ кружкой въ рукѣ, а его товарищи ведутъ между собой бесѣду.

Ч а ш а Д у р и с а.

Arch. Zeit. 1883, Taf. 4, S. 20 ff. (P. J. Meier), Klein, Vas. mit Meistersign.[2] S. 156, 12, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2286.

Внутренняя картина представляетъ п и р у ш к у (рис. 66). Бородатый мужчина и женщина отдыхаютъ на ложѣ, передъ которымъ стоитъ небольшой столъ съ остатками яствъ. Голову женщины украшаетъ красивый узорчатый чепецъ, въ ушахъ круглыя серьги. Она одѣта въ іоническій хитонъ съ широкими рукавами и въ плащъ съ каймой, закрывающій ея колѣни и лѣвое плечо. Она лежитъ на лѣвой ногѣ, которую поджала подъ себя; правая нога, согнутая, поставлена на край ложа (стопа не нарисована по недостатку мѣста). Въ лѣвой рукѣ, которою она опирается на двойную черную полосатую подушку, женщина держитъ большую черную чашу съ виномъ, а въ правой рукѣ кастаньеты (κρόταλον); лицо ея обращено къ мужчинѣ. Послѣдній также опирается на лѣвый локоть; ноги его прикрыты фигурой женщины, одежду составляетъ плащъ, закрывающій лѣвое плечо и нижнюю часть тѣла. Въ каждой рукѣ мужчина держитъ флейту, при чемъ на той, что

---

[1]) По мнѣнію Яна griech. Dichter „S. 746 Anm. 147, тазъ на львиныхъ лапахъ, но это невѣрно, какъ показываетъ вазовая картина Baumeister Denkm. Abb. 447.

въ правой рукѣ, онъ играетъ. Внизу, подъ столомъ, стоятъ его сапоги, а налѣво, позади ложа, видна палка, прислоненная къ стѣнѣ. Очевидно, изображенная здѣсь женщина, это одна изъ тѣхъ флейтистокъ, которыя приглашались на домашніе жертвоприношенія и симпозіоны. Женщины эти были по большей части гетерами, и жилище ихъ нерѣдко служило мѣстомъ сборищъ для молодыхъ людей. Нарисованный здѣсь мужчина пробуетъ флейту, принадлежащую гетерѣ—авлетріи, а она аккомпанируетъ ему кастаньетами.



Рис. 66.—Пирушка. Чаша Дуриса, въ Берл. муз.

Изъ прочихъ картинъ Дуриса слѣдуетъ упомянуть симпозіонъ на чашѣ Британскаго музея: Wiener Vorlegeblätter VI, Taf. 10, Klein, Vas. mit Meistersign². S. 154, 7.

Внутренняя картина: Бородатый мужчина въ хламидѣ и съ лентой на головѣ, держащій въ рукахъ чашу и палку, идетъ, оглядываясь назадъ.

А. Трое мужчинъ расположились пировать на трехъ ложахъ; имъ прислуживаютъ два мальчика. На стѣнѣ висятъ пять чашъ и четыре кружки.

В. Та же сцена; прислуживаетъ одинъ мальчикъ.

Повтореніе этой картины описываетъ P. J. Meier, Arch. Zeit. 1884, S. 245.

Чаша Евфронія.

Arch. Zeit. 1885 Taf. 17, S. 256 (Wernicke).

Юноши пируютъ въ обществѣ гетеръ (рис. 67). А. Направо лежитъ юноша, опирающійся на подушку, и пьетъ вино изъ большаго скифоса; лицо его обращено къ зрителю; голову украшаетъ вѣнокъ; одежду составляетъ гиматій, закрывающій лѣвое плечо и правое бедро. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ двѣ флейты, принадле-



Рис. 67.—Пирушка. Чаша Евфронія.

жащія флейтисткѣ. Послѣдняя сидитъ передъ нимъ, поджавши ноги, совершенно голая, и обвязываетъ голову лентой. Одежда ея виситъ на стѣнѣ между обѣими фигурами; налѣво виситъ также футляръ для флейты (συβήνη).

В. Направо—юноша, опирающійся на вышитую подушку; волосы его перевязаны лентой, концы которой падаютъ на грудь, одежду составляетъ гиматій. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ рогъ для питья, а въ правой поднятой чашу для игры „коттабосъ“. Налѣво, спиной къ нему сидитъ флейтистка и играетъ на двойной флейтѣ; она одѣта въ мягкій іоническій хитонъ съ красивыми складками, однако

правая грудь обнажена. Возлѣ нея на стѣнѣ висятъ два футляра для флейтъ (одинъ изъ нихъ маленькій), а направо, позади юноши, виситъ корзина.

Jahn, Dichter auf Vasenb. Taf. VII.

Внутренняя картина чаши представляетъ юношу въ плащѣ и съ вѣнкомъ на головѣ, лежащаго на ложѣ и поющаго; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ двѣ флейты, а правой размахиваетъ въ тактъ своего пѣнія. Передъ ложемъ танцуетъ молодая дѣвица въ длинномъ хитонѣ и также съ вѣнкомъ на головѣ. Направо—низкій столъ; на немъ стоитъ кубокъ съ виномъ и лежатъ вѣтви. Позади ложа къ стѣнѣ прислонена суковатая палка; вверху виситъ футляръ для флейты. Имена участниковъ этого пира обозначены надписями: это—Φίλιππος и Καλλιστώ.

Наружныя картины. А. Двѣ дорическихъ колонны, стоящихъ на каждой сторонѣ, показываютъ, что симпозіонъ происходитъ въ домѣ. Возлѣ одной изъ колоннъ, опираясь на нее рукой, стоитъ голый мальчикъ въ вѣнкѣ съ длиннымъ ковшомъ и ситомъ въ лѣвой рукѣ; это виночерпій; онъ смотритъ съ напряженнымъ вниманіемъ на пирующихъ; вверху надпись: ὁ παῖς καλός. Гости расположились на четырехъ ложахъ съ подушками или, можетъ быть, вѣрнѣе, на двухъ двойныхъ ложахъ, такъ какъ ножки двухъ близко другъ къ другу сдвинутыхъ ложъ стоятъ на одной и той же базѣ. На ложѣ, ближе всѣхъ къ виночерпію, лежитъ бородатый мужчина съ вѣнкомъ на головѣ, въ плащѣ, закрывающемъ его колѣни и лѣвую руку. Вверху надпись: Δίφιλος καλός; на стѣнѣ виситъ лира; на полу стоитъ пара сапогъ. Возлѣ ложа на простой скамьѣ сидитъ скромно одѣтая дѣвушка съ вѣнкомъ на головѣ и играетъ на двойной флейтѣ. Но мужчина отворачиваетъ отъ нея голову; онъ протягиваетъ свой кубокъ юношѣ, который лежитъ на другомъ ложѣ. Послѣдній исключительно занятъ сидящей подлѣ него флейтисткой; лѣвой рукой онъ держитъ ея руку за кисть, а правой хватаетъ за плечо, стараясь привлечь ее къ себѣ. Дѣвушка сопротивляется и отталкиваетъ его. На полу возлѣ ложа стоитъ скамья на трехъ львиныхъ лапахъ; вверху надъ ложемъ надпись: Νικοφίλη καλή.

В. Возлѣ второй колонны стоитъ юноша въ плащѣ и съ вѣнкомъ на головѣ и въ протянутой правой рукѣ держитъ барбитонъ. Возлѣ него надпись: Φίλων καλός. На первомъ ложѣ, передъ которымъ стоитъ низкій столъ, сидитъ скромно одѣтая женщина съ вѣнкомъ на головѣ и на ладони лѣвой руки держитъ чашу съ виномъ (на чашѣ надпись; καλή); чашу эту она придерживаетъ за ручку правой рукой и, кажется, хочетъ осторожно поднести ее юношѣ, ле-

жащему на томъ-же ложѣ; она бросаетъ на него робкій, застѣнчивый взглядъ. Однако юноша отвернулся отъ нея; правой рукой онъ схватилъ конецъ своей головной ленты, и этотъ жестъ показываетъ, что онъ хочетъ выразить флейтисткѣ свое невниманіе; онъ сердится на нее за ея скромность; голова его обращена къ бородатому мужчинѣ, который лежитъ на четвертомъ ложѣ и готовится поднести ко рту кубокъ вина; вверху надписи: Δημόνικος и 'Αριστοκράτης. Передъ мужчиной стоитъ флейтистка въ чепцѣ и въ длинномъ хитонѣ безъ пояса и играетъ на двойной флейтѣ.

Въ другихъ картинахъ мы видимъ изображенія комоса, столь любимыя прежними мастерами по отношенію къ тѣмъ свободнымъ движеніямъ, которыя производятъ пьяные танцующіе или бражничающіе комасты. Здѣсь играютъ важную роль вино и музыка; поэтому участники комоса изображаются съ полуосушенными бокалами, въ сопровожденіи музыкантовъ, играющихъ на флейтахъ и киѳарахъ. Такого рода изображенія мы встрѣчаемъ на слѣдующихъ вазахъ:

1) Чаша Брит. муз. съ именемъ любимца Мемнона, Jahn, Dichter auf Vasenbildern, Taf. VI, 1.

2) Чаша Кахриліона Брит. муз., Wiener Vorlegeblätter D, 7.

3) Чаша Гіерона въ Луврѣ, Klein, Vas. mit Meistersign². S. 167, 9.

4) Чаша Брига Берл. муз., Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 2309.

5) Псиктеръ Евтимида Брит. муз., Jahn, Dichter auf Vasenbildern, Taf. 5

Любовныя сцены.

Любовь, безъ сомнѣнія, играла въ жизни молодыхъ аѳинянъ настолько важную роль, что было бы невозможно отрицать у нея право на выдающееся мѣсто въ художественномъ воспроизведеніи аѳинской жизни. И дѣйствительно, любовныя сцены на краснофигурныхъ вазахъ строгаго стиля весьма многочисленны. Во главѣ живописцевъ, изображавшихъ эти сцены, какъ самый знаменитый и наиболѣе извѣстный въ такого рода произведеніяхъ, стоитъ Гіеронъ.

Мы уже видѣли, что греческіе живописцы, избравъ содержаніемъ своихъ картинъ непосредственную, интересную, общественную и уличную жизнь Аѳинъ, нерѣдко изображали такіе моменты ея, которые отличались пошлымъ и грубымъ характеромъ. Но для нихъ вся цѣль заключалась въ правдѣ, какова бы она ни была. Намъ кажется, поэтому, страннымъ мнѣніе Рейэ[1]), который весьма дурно

---

[1]) Rayet et Collignon, Hist. de la céram. gr., p. 213

отзывается о Гіеонѣ, объясняя склонность его къ любовнымъ сценамъ слабостью нравственныхъ принциповъ живописца и даже корыстными видами. Нашъ теперешній вкусъ несправедливъ къ греческимъ художникамъ, которые совершенно естественно воспроизводили то, что видѣли вокругъ себя. Замкнутость гинекея, отсутствіе общенія между молодыми людьми и дѣвушками изъ лучшаго аѳинскаго общества, культъ Афродиты, діонисовы праздники оргій, театры, танцы, вино и пиршества, все это приводило къ обществу чужеземокъ гетеръ, жилище которыхъ часто служило мѣстомъ сборищъ для молодыхъ людей. Живописцы, изображая общественную жизнь своихъ современниковъ, не могли обойти молчаніемъ этотъ классъ женщинъ, который игралъ такую значительную роль въ аѳинской жизни. При этомъ живописцы, какъ всегда стараются захватить свои модели среди дѣйствительности, поставить ихъ въ рамку самой жизни. Имъ и въ голову не приходило стыдиться обыденныхъ, привычныхъ проявленій ихъ будничной жизни. Если вазовыя картины воспроизводятъ не малое количество любовныхъ сценъ, въ которыхъ бросается въ глаза пошлая матеріальность и грубая чувственность, то во всякомъ случаѣ нельзя упрекнуть живописцевъ въ томъ, чтобы грубая сторона любви исключительно занимала ихъ. Назовемъ между прочимъ картину неизвѣстнаго мастера, воспроизведенную у Клейна, Euphronios[2] на стр. 100. Какъ великъ былъ живописецъ, который въ такую пошлую задачу, навязанную ему нравственнымъ уровнемъ того времени, съумѣлъ вложить столько теплоты, страсти и истинной жизни!

То, что удивляетъ въ этихъ картинахъ, это честность, искренность представленія, склонность углубляться во внутренняго человѣка, отсутствіе стремленія искать въ человѣческихъ формахъ возбуждающаго. Мы находимъ здѣсь и мужчинъ съ животнымъ самодовольствомъ и съ наглою увѣренностью, дѣлающихъ свои дерзкія предложенія женщинамъ (напр. Klein Euphronios[2], S. 98), и отчаянную тоску, которая грызетъ несчастнаго влюбленнаго (Gerhard, Trinksch. Taf. XIV. XV), и милую застѣнчивость юношей и дѣвушекъ (тамъже), и олицетворенное лукавство въ образѣ молодой дѣвушки, которая насмѣшливо улыбается, услуживая пьяному юношѣ (Arch. Vorlegebl. Ser. VIII Taf. 5). Всѣ эти картины, по своей художественной композиціи, по силѣ выразительности и прекрасной характеристикѣ повидимому хорошо изученныхъ живописцами живыхъ моделей, безъ сомнѣнія, достойны занять мѣсто среди прочихъ изображеній аѳинской уличной жизни.

Чаша Пейеипа.

Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. XIV. XV, Klein, Vas. mit Meistersign[2]. S. 174, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2279.

На одной изъ наружныхъ сторонъ чаши представлены три группы юношей и дѣвицъ. Юноши одѣты щегольски, какъ можно судить по кропотливой заботливости, съ какой исполнена прическа ихъ волосъ. Два изъ нихъ, съ свѣтлорусыми волосами, кромѣ того, увѣнчаны вѣнками; третій, шатенъ, вмѣсто вѣнка имѣетъ ленту. Юноши обуты въ сандаліи и одѣты въ плащи; ихъ суковатыя палки въ нѣ-



Рис. 68.—Бесѣда мужчинъ съ гетерами. Чаша Дуриса.

сколькихъ мѣстахъ перевиты, въ видѣ украшенія, нитками. Женщины имѣютъ простую и самую обыкновенную прическу; ноги ихъ босыя. *Средняя группа*: юноша и дѣвушка стоятъ другъ противъ друга; они любятъ одинъ другаго; но первое признаніе въ любви всегда такъ трудно; юноша не находитъ словъ; въ смущеніи онъ опустилъ на грудь голову. Дѣвушка, очевидно, смѣлѣе его и, чтобы ободрить, подаетъ ему цвѣтокъ. *Лѣвая группа*: юноша, весь закутанный въ плащъ, опирается на суковатую палку; голова его также опущена; онъ исподлобья смотритъ на стоящую передъ нимъ дѣвушку, которая въ правой рукѣ протягиваетъ ему вьющееся растеніе. *Правая группа*: юноша, опирающійся правою рукою на палку, развязно дѣлаетъ признаніе въ любви стоящей передъ нимъ дѣвушкѣ съ свѣтлорусыми волосами; страшное смущеніе написано на ея лицѣ; правой рукой она

перебираетъ конецъ своего хитона, а лѣвой дѣлаетъ отрицательный жестъ.

Подъ ручками сосуда изображены на одной сторонѣ стулъ на львиныхъ лапахъ, съ котораго свѣшивается львиная шкура, а на другой—большая собака съ ошейникомъ.

На другой сторонѣ чаши представлены любовныя сцены развязнаго характера: юноши ласкаютъ своихъ любимцевъ — мальчиковъ; у нѣкоторыхъ чувственность выражается грубо-реальнымъ способомъ. Одинъ юноша, налѣво, стоитъ одиноко, задумчиво устремивъ взоръ въ землю. На стѣнѣ висятъ приборы палестры.



Рис. 69.—Бесѣда мужчинъ съ гетерами. Чаша Дуриса.

Чаша Дуриса.

Arch. Zeit. 1883 Taf. 4, S. 20 ff. (P. J. Meier), Klein, Vas. mit Meistersign[2]. S. 156, 12, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2286.

Бесѣда мужчинъ съ гетерами. А и В (рис. 68 и 69). Сильно поврежденныя наружныя картины заключаютъ въ себѣ по три мужчины и по двѣ женщины, бесѣдующихъ между собою; мужчины стоятъ, опершись на посохи, женщины съ зеркалами въ рукахъ. Каждая картина состоитъ изъ двухъ группъ: налѣво три фигуры (два мужчины и одна женщина), направо двѣ фигуры (мужчина и женщина). На первой картинѣ (рис. 68) женщины (онѣ занимаютъ второе и четвертое мѣсто) обращены лицемъ направо, а на второй картинѣ (рис. 69) (здѣсь онѣ занимаютъ третье и пятое мѣсто) налѣво. Всѣ

женщины одѣты въ іоническіе хитоны съ мелкими складками, оканчивающимися внизу въ видѣ ласточкиныхъ хвостовъ, и въ плащи съ каймами. Позы ихъ почти одинаковыя; за исключеніемъ одной, всѣ имѣютъ слегка согнутое колѣно. Гораздо большимъ разнообразіемъ отличаются положенія мужчинъ, одѣтыхъ въ плащи съ каймами. На первой картинѣ (рис. 68) бородатый мужчина, стоящій налѣво позади женщины, опирается лѣвымъ плечемъ на палку: лѣвой рукой онъ дѣлаетъ жестъ удивленія. Мужчина, стоящій въ срединѣ и бесѣдующій съ первой женщиной, правой рукой опирается на палку, лѣвая его рука скрыта подъ плащемъ; правая нога слегка согнута. Въ мужчинѣ, стоящемъ направо, мы узнаемъ юношу съ пробивающимися бакенбардами на щекахъ; онъ обращенъ спиной къ зрителю и лѣвымъ плечемъ облокотился на суковатую палку, отставивъ согнутую лѣвую ногу нѣсколько назадъ. Плащъ его, плотно обхватывая спину и ноги, сбоку ниспадаетъ широкими складками, расположенными вѣеромъ. Фигура эта очень хорошо удалась живописцу.

На второй картинѣ (рис. 69) бородатый мужчина, стоящій налѣво, опирается правой рукой на посохъ; ноги его заложены одна за другую; онъ напоминаетъ средняго мужчину на первой картинѣ. Стоящій рядомъ съ нимъ (и спиной къ нему) мужчина, отъ головы котораго уцѣлѣлъ только конецъ бороды, облокотился правымъ плечемъ на суковатую палку; его поза напоминаетъ позу юноши на первой картинѣ; только онъ обращенъ въ другую сторону и профилемъ больше повороченъ къ зрителю; кромѣ того, лѣвая рука его опущена внизъ. Въ такой же позѣ стоитъ третій мужчина, отъ котораго уцѣлѣла только нижняя часть тѣла.

Несмотря на симметрію и однообразіе композиціи, Дурисъ не повторяется; напротивъ, посредствомъ измѣненія деталей, онъ съумѣлъ сдѣлать движенія и позы фигуръ разнообразными, свѣжими и наивно-естественными.

Чаша Евфронія.

Wiener Vorlegebl. Ser. V, Taf. 7, Klein, Euphronios[2], рис. на стр. 98, Meistersign.[2] S. 139, 4.

Лысый бородатый мужчина (рис. 70) съ вѣнкомъ на головѣ сидитъ на низкомъ ложѣ, свѣсивъ лѣвую ногу на полъ. Правой рукой онъ сжимаетъ суковатую палку, прислоненную къ его лѣвому плечу. Одежду его составляютъ зашнурованные башмаки и плащъ, закрывающій колѣни. Передъ нимъ стоитъ киѳаристка, старающаяся развязать узелъ своего пояса, чтобы удовлетворить нескромныя желанія мужчины. Ея инструментъ (семиструнный барбитонъ) стоитъ тутъ же,

прислоненный къ ложу. Одежда ея сшита изъ тонкой и прозрачной ткани; сквозь нее просвѣчиваетъ тѣло; голову покрываетъ чепецъ съ кисточкой позади. Открытый ротъ мужчины показываетъ, что онъ говоритъ; жестъ лѣвой руки и выраженіе лица, на которомъ написана досада, объясняютъ намъ смыслъ его рѣчи: онъ въ нетерпѣніи и понуждаетъ женщину скорѣе покончить съ узломъ своего пояса. Женщина поворачиваетъ къ нему голову, употребляя усиліе обѣими руками развязать узелъ. Вверху на стѣнѣ виситъ корзина, характерная принадлежность сценъ пирушекъ.



Рис. 70.—Любовная сцена. Чаша Евфронія, Брит. муз.

Картина Евфронія многимъ уступаетъ мастерскому произведенію неизвѣстнаго живописца на ту же тему (рис. 71): Klein, Euprоnios[2], рис. на стр. 100. Стройный юноша въ плащѣ, небрежно накинутомъ на спину, и съ палкой въ рукѣ входитъ въ комнату черезъ дверь, изображенную на заднемъ планѣ картины. Къ нему подбѣгаетъ молодая женщина и съ нѣжностью и восторгомъ обвиваетъ его шею руками. Но онъ указываетъ ей на ложе, часть котораго видна слѣва. Несмотря на грубую чувственность мужчины, трудно вложить больше искренности, задушевности въ изображеніе женской преданности. Чувство даетъ грубой дѣйствительности чрезвычайно трогательный характеръ и ставитъ эту картину выше картины Евфронія, главное

достоинство которой заключается въ сознательномъ, скорѣе нѣсколько жесткомъ, нежели тонкомъ, юморѣ.

Чаши Гіерона.

1) Gerhard, Aus. Vas. Taf. 280, Wiener Vorlegebl. A, Taf. 3, Klein, Meistersign.[2] S. 163, 1.

Вн. к. Юноша (ἐραστής) бесѣдуетъ съ своимъ любимцемъ-мальчикомъ.

А. Три эраста, изъ которыхъ двое—юноши и одинъ бородатый мужчина, опираясь на палки, бесѣдуютъ съ своими любимцами-мальчиками. Первый эрастъ достаетъ изъ-подъ плаща пѣтуха, чтобы вручить его своему любимцу; второй предлагаетъ мальчику зайца; третій—небольшую вѣтку вьющагося растенія.

В. Три подобныя группы: эрасты въ разговорѣ съ мальчиками; второму мальчику предлагается вьющееся растеніе, третьему—вѣнокъ.



Рис. 71.—Любовная сцена.

2) Wiener Vorlegeblätter C, Taf. 4, Klein, Meistersign.[2] S. 164, 2, Masner, Die Sammlung antiker Vasen u. Terracotten im Oesterreich. Museum, S. 42, № 323.

Вн. к. Юноша, опирающійся на палку, бесѣдуетъ съ молодой дѣвушкой (съ короткими волосами), которая въ обѣихъ рукахъ держитъ цвѣты.

А. Три бородатыхъ мужчины въ обыкновенной гіероновской позѣ (туловище нѣсколько наклонено впередъ и опирается на суковатую палку, черезъ ручку которой свѣшивается одинъ конецъ плаща [1])) разговариваютъ съ мальчиками; средній изъ эрастовъ предлагаетъ мальчику цвѣтокъ; мальчикъ подаетъ ему (обѣими руками) зайца; лѣвый эрастъ держитъ кошелекъ. На стѣнѣ висятъ губка, сумка и стригиль.

---

[1]) См. Denkmäler Баумейстера рис. 591 и 776.

3) Wiener Vorlegeblätter, A. Taf. 6, Klein, Meistersign.[2] S. 165, 4, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2292.

Внутренняя картина. Бородатый мужчина въ плащѣ и съ вѣнкомъ на головѣ, опираясь на палку, стоитъ передъ молодой дѣвушкой, голова которой украшена вѣнкомъ изъ виноградной лозы. Мужчина протягиваетъ къ ней вѣтку вьющагося растенія; открытыя губы показываютъ, что онъ при этомъ говоритъ. Дѣвушка правой рукой дѣлаетъ жестъ, какъ бы отталкивая его. Позади мужчины видна часть стула съ выгнутыми ножками и съ подушкой на низкомъ подіумѣ.

4) Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. XI. XII, Wiener Vorlegebl. A, Taf. 5, Klein, Meistersign[2]. S. 169, 14, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2291.

Внутренняя картина. Бородатый мужчина въ плащѣ, съ вѣнкомъ на головѣ, опирающійся на суковатую палку, бесѣдуетъ съ мальчикомъ, который лѣвой рукой удерживаетъ на шнурѣ маленькаго зайца, пытающагося убѣжать.

5) Klein, Vas. mit Meistersign.[2] S. 164, 3.

Вн. к. Бородатый мужчина предлагаетъ вѣтку вьющагося растенія сидящему и играющему на лирѣ юношѣ.

A. Три бородатыхъ мужчины, опирающіеся на палки, бесѣдуютъ съ своими любимцами. Одинъ изъ нихъ предлагаетъ мальчику кошелекъ; одинъ изъ мальчиковъ держитъ зайца.

B. Три подобныя группы: двое изъ эрастовъ предлагаютъ своимъ любимцамъ зайцевъ: одинъ изъ мальчиковъ держитъ мячъ.

6) Wiener Vorlegebl. C, Taf. 5, Klein, Meistersign[2]. S. 165. 6.

Вн. к. Передъ сидящей авлетріей молодая танцовщица, держащая въ рукахъ кастаньеты, исполняетъ jeté.

A. Трое мужчинъ, опирающихся на палки, бесѣдуютъ съ двумя флейтистками, изъ которыхъ одна сидитъ. Мужчины предлагаютъ подарки: одинъ—кошелекъ, другой и третій—цвѣты.

B. Сидящая гетера предлагаетъ стоящему передъ ней юношѣ вѣнокъ (ἕλιξ); позади нея другая гетера съ флейтой въ поднятыхъ рукахъ. Налѣво и направо—юноши, опирающіеся на палки съ подарками въ рукахъ.

Пирующія гетеры.

Псиктеръ Евфронія.

Wiener Vorlegeblätter V, Taf. 2, Klein, Euphronios[2] S. 105, Meistersign.[2] S. 138, 2.

Коттабосъ (рис. 72). На матрацахъ, положенныхъ на полу, лежатъ четыре голыхъ пирующихъ гетеры. Первая гетера, обращен-

ная лицомъ къ зрителю, правой рукой подноситъ ко рту большой скифосъ, а на ладони лѣвой руки осторожно держитъ чашу. Задача ея, повидимому, состоитъ въ томъ, чтобы выпить до дна кубокъ, не проливъ ни капли вина изъ килика, наполненнаго до краевъ. Волосы вычурно и нарядно обрамляютъ ея лобъ, увѣнчанный вышитой лентой, и симметрическими массами ниспадаютъ на спину; это—маленькій шедевръ туалетнаго искусства. Другая гетера, облокотившись спиной на подушку, играетъ на двойной флейтѣ; голову ея покрываетъ чепецъ и вѣнокъ изъ листьевъ, руку (возлѣ плеча) украшаетъ тонкій браслетъ; позади нея вверху виситъ футляръ для флейты. Третья гетера въ протянутой правой рукѣ держитъ скифосъ полный

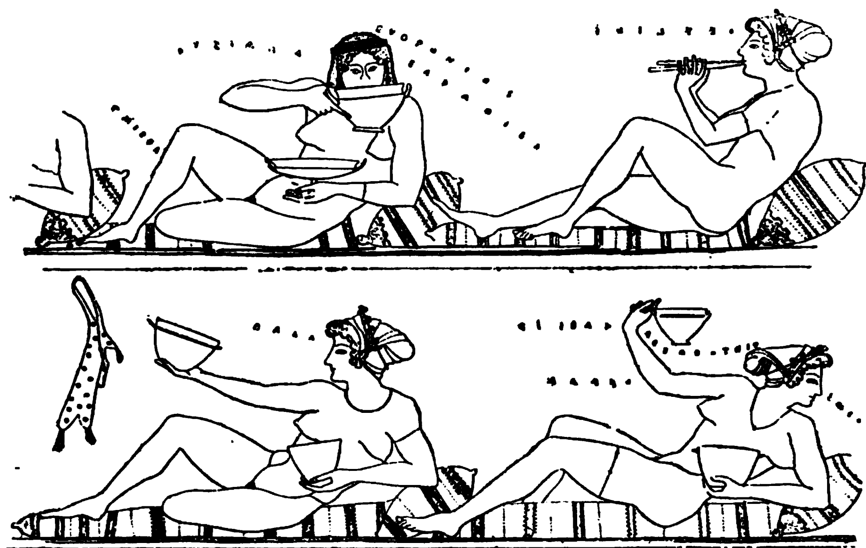


Рис. 72. – Пирующія гетеры. Псиктеръ Евфронія въ Эрмитажѣ.

вина и раскачиваетъ его, а въ лѣвой рукѣ меньшій скифосъ; на лѣвой рукѣ браслетъ; головной уборъ также составляетъ чепецъ. Наконецъ, четвертая гетера въ чепцѣ и съ браслетомъ на лѣвой ногѣ выше колѣна держитъ въ лѣвой рукѣ скифосъ, а правой рукой готовится изъ скифоса, взятаго за ручку, выплеснуть остатки вина, причемъ отворачиваетъ голову со словами: τὶν τάνδε λατάσσω Λέαγρε, чтобы увеличить трудность своей задачи.

Тотъ же сюжетъ—пиръ гетеръ, вдохновилъ и Евтимида (рис. 73); онъ написалъ картину на плечахъ гидріи (Klein Euphronios[2], S. 110), въ которой рѣшился перифразировать въ сокращенной формѣ картину Евфронія. Произведеніе это не лишено удачной передачи веселья гетеръ, но страдаетъ отсутствіемъ перспективы и сухо напи-

сано. Евфроній въ своей картинѣ выказалъ совершенное пониманіе рисунка, формъ, свободныхъ тѣлоположеній, чувство природы и стремленіе къ передачѣ реальной правды. Нельзя въ этомъ отношеніи сказать того-же о картинѣ Евтимида, написанной сухо, холодно и ремесленно.



Рис. 73.—Пиръ гетеръ. Гидрія Евтимида, въ Мюнхенѣ.

Сцены у колодца.

Весьма часто содержаніемъ картинъ на чернофигурныхъ *гидріяхъ* являются сцены у колодца, выхваченныя изъ дѣйствительной жизни. Въ бѣднѣйшихъ аѳинскихъ фамиліяхъ жены и дочери гражданъ совершенно такъ же, какъ въ героическое время царскія дочери, ходили сами съ ведрами къ колодцу; послѣдній, поэтому, нерѣдко служилъ сборнымъ мѣстомъ, подлѣ котораго женщины любили



Рис. 74.—Сцена у колодца. Гидрія Брит. муз.

собираться и разговаривать на досугѣ. Эти привлекательныя сцены сдѣлались однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ вазовыхъ живописцевъ. Тутъ нѣтъ ни поддѣльнаго комизма, ни подчеркнутыхъ экспрессій, ни рѣзкихъ движеній, а между тѣмъ вполнѣ чувствуется женская болтовня и привычное обыденное занятіе ею.

Переднюю сторону одной гидріи Британскаго музея украшаетъ рисунокъ, окаймленный гирляндами изъ плюща и пальметами: Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, Taf. 307. Представленный на вазѣ сюжетъ (рис. 74) переноситъ насъ въ Аѳины къ знаменитому источнику Каллирое. Этотъ источникъ, находившійся на правомъ берегу Илисса, вблизи стараго Одеона, былъ обдѣланъ и украшенъ Пизистратомъ; вода его изливалась девятью кранами въ ложе Илисса. Съ этого времени его стали называть ἐννεάχρουνος, т. е. девятикраннымъ. На вазѣ фонтанъ представленъ въ видѣ дорическаго портика; вода вытекаетъ изъ льви-

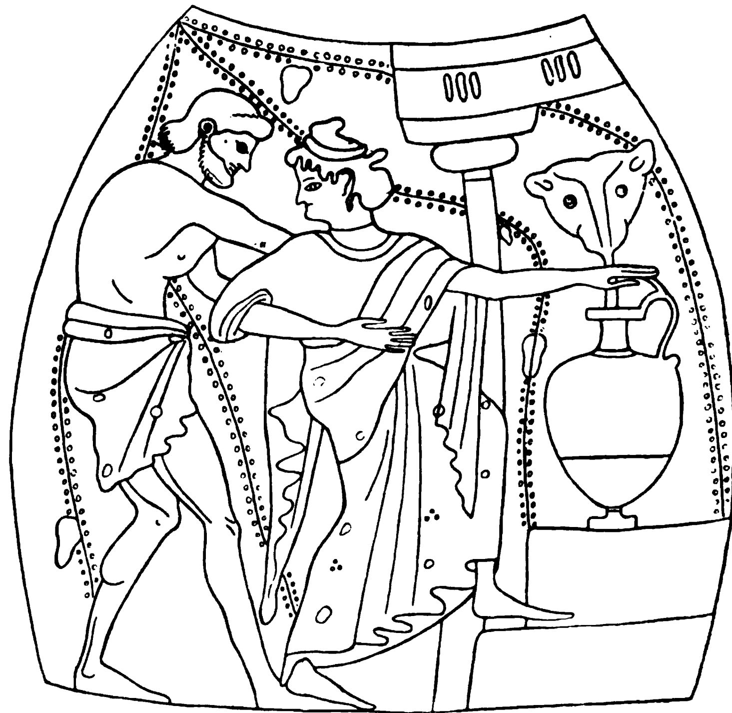


Рис. 75.—Сцена у колодца. Гидрія изъ Нолы.

ной головы, которая придѣлана къ стѣнѣ. Къ фонтану подходятъ шесть женщинъ; одна изъ нихъ наполняетъ свою гидрію водой; другія, частью уже съ наполненными сосудами на головахъ, частью еще съ пустыми, заняты бесѣдой. Имена женщинъ написаны возлѣ каждой фигуры аттическими буквами.

Другія картины на эту тему, какъ напр. Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, Taf. 308 и Furtwängler, Berliner Vasensamml. № 1908, лишь перифразируютъ, въ мало измѣненной формѣ, картину Британской гидріи.

Кромѣ изображеній въ родѣ описаннаго нами сейчасъ, есть нѣсколько другихъ эпизодовъ. Такова картина у Гергарда, Etr. u. kamp. Vas. Taf. XXX, 1. Направо—фонтанъ въ видѣ дорическаго портика (рис. 75), изъ головы пантеры течетъ вода въ большую гидрію, которую придерживаетъ рукой стоящая тутъ женщина. Она съ удивленіемъ оборачивается назадъ къ бородатому мужчинѣ, который хочетъ ее обнять.

Подобная же картина—Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, Taf. 309. Направо фонтанъ съ дорической колонной и львиной головой и возлѣ него женщина; она поставила лѣвую ногу на ступеньку колодца, а гидрію держитъ подъ львиной головой; какъ и на предъидущей вазѣ, она оборачивается къ подходящему мужчинѣ, который несетъ амфору

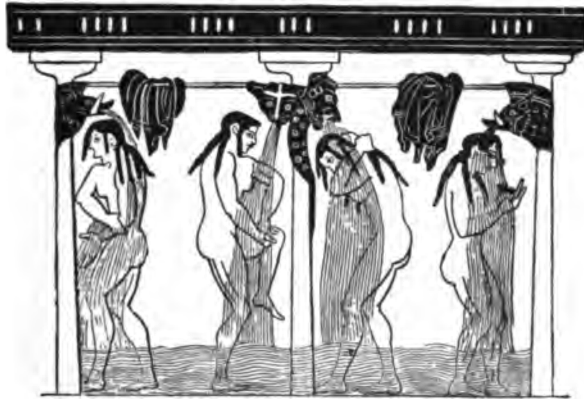


Рис. 76.—Женскія бани. Амфора изъ Вульчи въ Берлинѣ.

съ острымъ дномъ. Налѣво другая женщина идетъ къ фонтану съ пустой гидріей; въ рукѣ она держитъ цвѣтокъ.

Женскія бани.

Gerhard Etr. u. kamp. Vas. Taf. XXX, 3.

Въ помѣщеніи бани (рис. 76), обозначенномъ тремя дорическими колоннами, поддерживающими низкій архитравъ и триглифный фризъ, моются четыре голыхъ женщины. Въ самыхъ разнообразныхъ, живыхъ, схваченныхъ съ натуры позахъ онѣ подставляютъ свое тѣло подъ струи воды, которая вытекаетъ изъ головъ животныхъ (направо и налѣво—кабана, въ срединѣ—пантеры и льва), придѣланныхъ къ колоннамъ. Вверху между колоннами идутъ перекладины, на которыхъ виситъ ихъ одежда.

Амфора Андокида.

Klein, Meistersign². S. 189, 2.

Купающіяся женщины (рис. 77). Одна женщина плыветъ на водѣ, которую обозначаютъ двѣ рыбы, другая собирается прыгнуть съ доски въ воду; третья, стоящая на берегу, выливаетъ на руку масло изъ бутылочки, чтобы смазать себя; четвертая уходитъ въ закрытое помѣщеніе, обозначенное колонной. Головы женщинъ покрываютъ чепцы; съ потолка свѣшиваются два банныхъ чепца.

Сцены изъ простой народной жизни низшаго трудящагося класса.

Затѣмъ слѣдуетъ перейти къ цѣлому ряду жанровыхъ картинъ изъ простой народной жизни низшаго трудящагося класса, рыбаковъ, сапожниковъ, плотниковъ, мелкихъ торговцевъ и всякаго рода ремесленниковъ.



Рис. 77.—Купающіяся женщины. Амфора Андокида въ Луврѣ.

Mon. d. Inst. XI, tav. 29, 2, Blümner TdG. IV, Taf. VI, Fig. 53, Baumeister Denkm. Abb. 1639.

Чернофигурная вазовая картина воспѣваетъ дикую поэзію кузницы (рис. 78). Голыя мускулистыя фигуры рабочихъ стоятъ передъ наковальней; одинъ изъ нихъ, увѣнчанный вѣнкомъ, выхватилъ изъ печи клещами кусокъ желѣза и положилъ его на наковальню, а другой высоко поднялъ надъ головой тяжелый молотъ. Въ лѣвомъ углу картины видна часть низкаго кузнечнаго горна. На стѣнѣ висятъ различныя принадлежности кузницы: плащъ одного изъ кузнецовъ, сосудъ съ виномъ для утоленія жажды, ножъ, коловоротъ, пила, кинжалъ въ ножнахъ (вѣроятно, издѣліе мастерской) и молотки, а на землѣ лежатъ клещи и молотокъ.

Съ правой стороны картины на стульяхъ сидятъ два бородатыхъ мужчины въ плащахъ и съ палками въ рукахъ. Одинъ изъ нихъ протягиваетъ руку, вступая въ разговоръ съ кузнецами. До насъ дошло нѣсколько картинъ изъ индустріальной жизни, въ которыхъ изображены бородатые мужчины въ плащахъ и съ палками, не принимающіе участія въ работахъ, а только издали наблюдающіе за ними и разговаривающіе съ работающими мастерами. Считать ихъ хозяевами мастерскихъ, что допускаютъ нѣкоторые, невозможно уже потому, что ихъ двое. Кромѣ того, они имѣютъ видъ совершенно постороннихъ лицъ; эти чинно сидящіе мужчины могутъ быть только гостями, зашедшими съ улицы въ мастерскую поболтать съ знакомымъ мастеромъ.



Рис. 78.—Кузница. Ваза изъ Орвіето, въ собраніи Бургиньона въ Неаполѣ.

Смыслъ этихъ фигуръ дѣлается вполнѣ понятенъ, если припомнить, что мастерскія ремесленниковъ, кузницы, лавки, бани, гимназіи и т. п. были мѣстомъ сборища для аѳинскихъ гражданъ, которые любили проводить здѣсь часть дня въ бесѣдахъ между собою [1]). Зимой эти мѣста нерѣдко служили убѣжищемъ отъ холода. Обычай заходить въ любую мастерскую или лавку, безъ необходимости дѣлать покупки и заказы, а съ единственною цѣлью поболтать съ хозяиномъ или съ другими посѣтителями и узнать новости, былъ очень распространенъ. Особенно цирульни были постояннымъ мѣстомъ такихъ собраній. Въ мастерскихъ и палестрахъ Сократъ любилъ проводить время, бесѣдуя то съ сапожникомъ, то съ скульпторомъ, или съ какимъ нибудь другимъ ремесленникомъ.

---

[1]) Blümner, Die griech. Privataltertbümer въ Hermann's Lehrbuch d. gr. Antiq. B. IV, S. 124 ff.

Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. XII. XIII, Panofka, Bild. ant. Leb. Taf. VIII, 5, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2294.

Литейная мастерская (рис. 79). A и B. Работники подвергаютъ послѣдней обработкѣ двѣ колоссальныя бронзовыя статуи, которыя должны составлять группу; это — a) воинъ въ шлемѣ и со щитомъ, выступающій впередъ лѣвымъ плечемъ и лѣвой ногой, тогда какъ его копье, поднятое правой рукой, готово нанести ударъ про-



Рис. 79.—Литейная мастерская. Чаша изъ Вульчи, Берл. муз.

тивнику, и b) побѣжденный имъ противникъ, лежащій на землѣ, совершенно голый, не имѣющій ни шлема, ни другого вооруженія и простирающій вверхъ руки (подобно „Anbetender Knabe“ Берлинскаго музея) съ мольбой о пощадѣ. Статуя побѣдителя уже составлена и нуждается только въ послѣдней очисткѣ. Она стоитъ въ четырехугольномъ деревянномъ станкѣ, который обозначаетъ лѣса, необходимые

для установки статуи и обработки ея верхнихъ частей. Два мастера (въ половинную величину статуи) при помощи инструментовъ полируютъ ея ноги [1]). Лѣвый мастеръ работаетъ стоя; одежду его составляетъ передникъ, закрывающій бедра. Правый сидитъ на низкой скамьѣ; лицу его живописецъ придалъ рѣзкій индивидуальный характеръ [2]); онъ—голый, только голову его покрываетъ круглая шапка. Вверху, на стѣнѣ виситъ скульптурный рѣзецъ и молотокъ.

Налѣво и направо стоятъ два бородатыхъ мужчины въ плащахъ и въ башмакахъ, опирающіеся на палки; они изображены въ той позѣ, которая у вазовыхъ живописцевъ сдѣлалась схемой для изображенія фигуръ, спокойно стоящихъ и занятыхъ бесѣдой: туловище нѣсколько наклонено впередъ и всею тяжестью опирается на палку, ручка которой находится подъ лѣвой мышкой; плащъ перекинутъ черезъ лѣвое плечо, оставляя открытыми правую половину груди и правую руку, которая упирается въ бокъ; лѣвая нога согнута въ колѣнѣ и отставлена назадъ. Это—аѳинскіе граждане, посѣтители мастерской, какъ и на описанныхъ уже выше картинахъ изъ индустріальной жизни. Возлѣ нихъ изображены маслянки и стригили, принадлежности палестры, значеніе которыхъ здѣсь остается неяснымъ: изображены ли онѣ просто для заполненія пространства, или служатъ символическимъ языкомъ живописца, намекомъ на то, что посѣтители зашли въ мастерскую изъ палестры или изъ бани, какъ думаетъ Бернгарди [3])—рѣшить трудно. Лѣвый мужчина увѣнчанъ вѣнкомъ изъ листьевъ; открытый ротъ и жестъ лѣвой руки показываютъ, что онъ обращается съ рѣчью къ работающимъ скульпторамъ и подаетъ имъ какіе нибудь совѣты.

Подъ правой ручкой чаши, на особомъ возвышеніи, представляющемъ неровную почву, лежитъ статуя побѣжденнаго, еще безъ головы; надъ ней наклонился бородатый работникъ въ передникѣ и, придерживая правую руку статуи, замахнулся молоткомъ; вѣроятно, статуѣ только что приставили руку, и работникъ собирается ее укрѣпить. Голова статуи лежитъ на полу у ногъ работника. Подкладка, на которой помѣщается статуя, безъ сомнѣнія, принадлежитъ къ

---

[1]) Двѣ эти фигуры меньше остальныхъ, находящихся въ мастерской; это—условный пріемъ, посредствомъ котораго живописецъ желалъ показать, что дѣло идетъ объ отливкѣ колоссальныхъ статуй.

[2]) См. выше стр. 27.

[3]) Textbuch zu Schreibers Kulturhist. Bilderatlas, S. 65. Шрейберъ (*атласъ*, стр. 4) высказываетъ остроумное предположеніе, что посѣтители — это чиновники, которымъ поручено наблюденіе за исполненіемъ памятника. По мнѣнію Гергарда, это хозяинъ мастерской, отдающій приказанія, и его родственникъ.

композиціи группы, а не служитъ земляной насыпью, какъ думаетъ Фуртвэнглеръ, такъ какъ статуя не можетъ ни стоять, ни лежать на гладкой поверхности. Возлѣ второй ручки чаши изображена высокая доменная печь; вверху помѣщается круглый котелъ съ крышкой для плавленія металла, а внизу небольшое отверстіе для огня, съ горящими углями. Передъ печью на низкой скамьѣ съ подушкой сидитъ голый бородатый мужчина въ круглой шапкѣ на головѣ (туловище его обращено къ зрителю) и мѣшаетъ въ отверстіи топки длинной кочергой. Другой работникъ въ передникѣ сидитъ позади печи и, вѣроятно, приводитъ въ движеніе кузнечный мѣхъ. Направо стоитъ голый юноша, опирающійся на рукоятку молотка; это одинъ изъ мастеровъ, подошедшій посмотрѣть на дѣйствіе печи или руководящій



Рис. 80.—Башмачная мастерская. Ваза изъ Орвіето, въ собраніи Бургиньона въ Неаполѣ

плавленіемъ металла. На стѣнѣ мастерской висятъ глиняныя модели головъ и ногъ, таблицы съ этюдами человѣческихъ фигуръ и козла, молотки и пила.

Фуртвэнглеръ находитъ большое родство между этой картиной и произведеніями Брига; по его мнѣнію, живость фигуръ, разнообразіе въ выраженіи, композиція, стиль и детали обработки очень сродны этому живописцу.

Mon. d. Inst. XI tav. 29, 1, Baumeister Denkm. Abb. 1649.

Башмачная мастерская (рис. 80). Бородатый башмачникъ въ плащѣ снимаетъ мѣрку у заказчицы, которая для этой цѣли встала на низкій рабочій столъ. Приподнявъ одной рукой подолъ своего

платья, она помѣстилась на особой деревянной доскѣ, на которой сапожники имѣютъ обыкновеніе рѣзать кожу. Подъ ногами ея, вѣрѣятно, лежитъ кусокъ кожи, и мастеръ, сидящій у стола, собирается по формѣ ногъ вырѣзать подошвы сапожнымъ ножомъ, имѣющимъ видъ полумѣсяца (περιτομεύς). Молодой помощникъ мастера съ курчавой головой и въ плащѣ, сидящій съ другой стороны стола, приготовляетъ для примѣриванья кожу верхней части башмака. Направо стоитъ посѣтитель, сѣдой старикъ въ плащѣ и съ обычнымъ жестомъ протянутой правой руки, опирающейся на палку. На стѣнѣ висятъ куски кожи, сапожныя колодки (καλάποδες), ремень для мѣрки (?) и корзина. На полкѣ видны клещи, шила и сапожный ножъ, а подъ столомъ чаша и неоконченная сандалія.



Рис. 81.—Сапожникъ за работой. Чаша Брит. муз.

Jahn, Ber. d. S. G. d. W. f. 1867 Taf. IV, 5, S. 101, Baumeister Denkmäler Abb. 1650, Blümner TdG. I, Fig. 31.

Сапожникъ за работой (рис. 81). Передъ низкимъ рабочимъ столомъ, на которомъ лежитъ доска съ растянутой на ней кожей, сидитъ лысый бородатый сапожникъ въ плащѣ, закрывающемъ нижнюю часть его тѣла. Придерживая кожу ладонью лѣвой руки, онъ внимательно и осторожно ведетъ по ней ножемъ. Тщательность, съ которой онъ исполняетъ свою работу, подмѣчена и передана съ большою наблюдательностью и талантомъ. На стѣнѣ висятъ различные предметы, характеризующіе мастерскую сапожника: башмакъ, сапожная колодка, ножъ (περιτομεύς), молотокъ и два куска кожи.

Jahn, Ber. d. S. G. d. W. f. 1854 Taf. I, 1, Baumeister Denkm Abb. 1885, Blümner TdG. II, Fig. 8.

Гончарная мастерская (рис. 82). Въ срединѣ композиціи изображена дорическая колонна, подпирающая потолокъ. По мнѣнію Яна, она раздѣляетъ картину на двѣ половины: лѣвая представляетъ сцены внутри мастерской, правая—на дворѣ, подъ открытымъ небомъ. Мы имѣемъ, кажется, нѣкоторое право согласиться съ предположеніемъ Яна, такъ какъ оно подтверждается техническими особенностями рисунка: живописецъ, рисуя фигуры правой половины, не стѣснялся линіей, которая ограничиваетъ картину сверху и должна соотвѣтствовать линіи потолка (голова старика и мѣшокъ, который несетъ на плечахъ одинъ изъ работниковъ, выходятъ за предѣлы этой линіи), тогда какъ на лѣвой сторонѣ картины всѣ фигуры нарисованы въ предѣлахъ даннаго пространства. Въ закрытомъ помѣщеніи мастер-



Рис. 82.—Гончарная мастерская. Ваза въ Мюнхенѣ.

ской налѣво на скамьѣ сидитъ юноша въ передникѣ и держитъ обѣими руками у себя на колѣняхъ большую черную, уже глазированную амфору, которую ему подалъ стоящій передъ нимъ другой юноша (отъ этого послѣдняго сохранились только голова и кисть руки, поддерживающей туловище сосуда). Вѣроятно, это — надсмотрщикъ, разсматривающій принесенный изъ печи сосудъ (Блюмнеръ). Далѣе направо голый юноша, сидящій на очень низкой скамьѣ, обѣими руками вращаетъ гончарное колесо, на которомъ лежитъ глыба глины, уже принимающая форму амфоры. Стоящій тутъ же бородатый мужчина (отъ него сохранились голова, грудь и лѣвая рука) придаетъ сосуду извѣстную форму и толщину: лѣвая рука его опущена внутрь вазы, а правая, вѣроятно, находилась на ея поверхности. На потолкѣ виситъ приборъ неопредѣленнаго назначенія, напоминающій циркуль съ тремя ножками; по мнѣнію Яна, онъ служитъ для болѣе удобнаго

перенесенія свѣжихъ еще сосудовъ. Наконецъ, направо голый безбородый работникъ осторожно несетъ къ выходу только что сдѣланную вазу, не имѣющую однако еще ни ножки, ни ручекъ. Такъ какъ ваза нарисована бѣлой краской, что указываетъ на то, что она еще не глазирована, то Янъ полагаетъ, что работникъ несетъ ее для просушки, и дѣйствительно по правую сторону колонны стоитъ уже на землѣ другой подобный сосудъ.

Внѣ закрытаго помѣщенія мастерской мы видимъ направо гончарную печь, верхнюю часть которой украшаетъ маска, отвращающая дурной глазъ (ἀποτρόπαιον). Передъ печью стоитъ голый работникъ, длинной кочергой мѣшающій угли въ топкѣ, изъ которой вырывается пламя. Другой голый мускулистый работникъ, согнувшись, несетъ на плечахъ по направленію къ печи большой, овальной формы, предметъ, можетъ быть, мѣшокъ съ углями (Янъ). Другой мѣшокъ съ углями, кажется, лежитъ подлѣ самой печи. Наконецъ, за работникомъ идетъ плѣшивый безбородый старикъ въ плащѣ и съ палкой въ рукѣ, можетъ быть, надсмотрщикъ или хозяинъ мастерской.

Къ упомянутымъ сейчасъ картинамъ примыкаютъ изображенія изъ **сельской жизни.**

Чаша Никостена.

Wiener Vorlegeblâter 1889 Taf. VII, 2a, Gerhard, Trinhsch. u. Gefässe Taf. I, 1, Baumeister Denkm. Taf. I, Abb. 12 a, b, Klein, Meistersign[2] S. 70, 72, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 1806

Въ центральномъ медальонѣ чаши (рис. 83) изображенъ голый безбородый охотникъ, подстерегающій дичь. Онъ сталъ на одно колѣно и поднялъ надъ головой λαγωβόλον, палку съ крючкомъ, которую бросали въ зайца во время охоты; у лѣваго бедра на бѣлой перевязи длинный кинжалъ.

Картина, идущая вокругъ медальона, представляетъ крестьянъ во время полевыхъ работъ. Три пахаря слѣдуютъ другъ за другомъ со своими плугами, въ которые впряжены попарно быки. Одной рукой пахари нажимаютъ рукоятки плуговъ, а въ другой держатъ длинныя палки для управленія быками. За однимъ изъ пахарей идетъ сѣятель; на лѣвой рукѣ его повѣшена корзина съ сѣменами, а правой, сжатой въ кулакъ, онъ готовится разбрасывать зерна по вспаханной землѣ. Вверху (на второмъ планѣ картины) изображены нѣсколько ручныхъ козуль и двѣ мужскія фигуры, изъ которыхъ одна бѣжитъ, сильно наклонившись впередъ и ударяя во что-то длиннымъ

и тонкимъ шестомъ. По мнѣнію Клейна, это—работникъ, прогоняющій съ поля животныхъ. Однако козули изображены на противоположной сторонѣ отъ этой фигуры. Скорѣе всего можно думать, что работникъ истребляетъ саранчу, какъ врага посѣвовъ; саранча дѣйствительно нарисована летящею передъ нимъ. Вторая человѣческая фигура, отъ которой сохранились только верхняя часть головы и часть спины, также находилась въ очень наклоненномъ впередъ положеніи

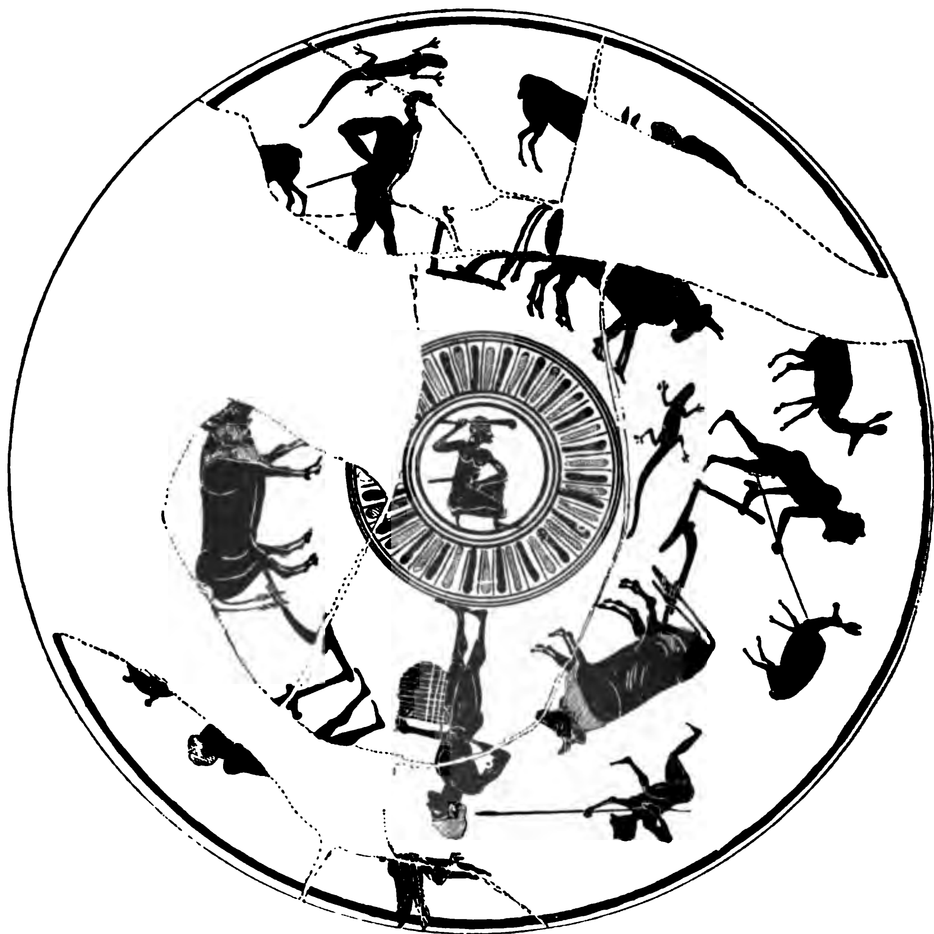


Рис. 83.—Полевыя работы. Чаша Никостена, въ Берл. муз.

возлѣ одной изъ козуль. Въ изданіи же Гергарда эта фигура нарисована и реставрирована совершенно произвольно, въ видѣ прямо стоящаго юноши, и Клейнъ, поэтому, считаетъ его надсмотрщикомъ. На эту ошибку публикаціи Гергарда, которая повторена и во многихъ другихъ изданіяхъ, указалъ Фуртвэнглеръ.

Картина Никостена заключаетъ въ себѣ обиліе подробностей крайне интересныхъ для исторіи греческаго пейзажа. Мы видимъ здѣсь двѣ ящерицы, черепаху и летящую саранчу—очевидно условное изображеніе природы [1]). Живописецъ имѣлъ въ виду изобразить поле, среди весенняго горячаго дня, все въ цвѣтахъ и въ высокой травѣ, или, можетъ быть, зеленую лужайку, всю дышащую свѣжестью близко протекающей рѣчки (на что, быть можетъ, указываетъ черепаха).

Большаго вниманія заслуживаетъ прекрасная картина на амфорѣ изъ Вульчи, представляющая прилетъ первой ласточки весною: Mon. d. Inst. II, 24, Baumeister Denkm. Abb. 2128. Картина эта (рис. 84), въ прелестномъ свѣтѣ майскаго дня, изображаетъ деревенскихъ жителей въ разныхъ позахъ, которые слѣдятъ взоромъ за ласточкой, мелькающей въ воздухѣ, и съ восторгомъ привѣтствуютъ ея появленіе. Тутъ и пожилой мужчина въ бородѣ, опирающійся на свою суковатую палку, и юноша; оба они усѣлись на скамейкахъ, а нѣсколько вправо бѣгаетъ мальчикъ. Юноша первый увидѣлъ летящую ласточку и, указывая на нее рукой, торопливо восклицаетъ: ἰδοὺ χελιδών, „смотри, ласточка"! Мужчина поднимаетъ вверхъ голову и подтверждаетъ справедливость замѣчанія: νὴ τὸν Ἡρακλέα, „да, клянусь Геракломъ". Наконецъ, мальчикъ въ радостномъ возбужденіи протягиваетъ руки къ вѣстницѣ весны и восклицаетъ: αὑτη, „она, она"! Заключительный выводъ принадлежитъ бородатому мужчинѣ,



Рис. 84.—Первая ласточка. Амфора изъ Вульчи.

[1]) Ср. Brunn, Griech. Götterideale S. 88 ff.

который говоритъ: ἔαρ ἤδη, „уже весна“. Трудно вложить больше искренности, задушевности въ изображеніе всей поэтичности этого деревенскаго утра.

Значеніе, которое имѣла въ Аттикѣ культура оливковаго дерева, было причиной того, что на вазахъ мы встрѣчаемъ сцены, связанныя съ нею.

Panofka, Bilder ant. Lebens Taf. XIV, 8, Jahn, Ber. d. S. G. d. W. f. 1867 Taf. IV, 1, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 1855.

Сборъ оливъ (рис. 85). Два бородатые мужчины въ козлиныхъ шкурахъ на спинѣ сбиваютъ палками оливы съ дерева; внизу мальчикъ собираетъ ихъ въ корзину.

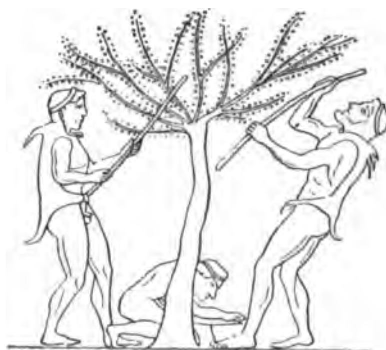


Рис. 85.—Сборъ оливъ. Амфора въ Берл. муз.

Jahn, Ber. d. S. G. d. W. f. 1867 Taf. II. Baumeister Denkm. Abb. 1259.

Сборъ оливъ. Предъидущая картина здѣсь перифразирована, въ измѣненной формѣ, однако прежняя сухость и принужденность смѣнились въ этомъ произведеніи искренностью и правдивостью. Въ оливковой рощѣ двое мужчинъ въ кожаныхъ фартухахъ сбиваютъ длинными палками плоды съ дерева. Одинъ изъ нихъ ударилъ своей палкой по вѣтвямъ и отступаетъ назадъ, чтобы дать мѣсто посыпавшимся плодамъ. Мальчикъ бросается собирать ихъ въ корзину. Другой мальчикъ сидитъ на вѣтвяхъ дерева и старается достать палкой плоды, висящіе вверху.

Нѣкоторыя картины касаются торговли виномъ или масломъ.

Jahrbuch des arch. Inst. VIII, 1893, S. 180 u. 181 (Pernice).

А (рис. 86). Въ срединѣ на высокой подставкѣ, замѣняющей табуретъ, сидитъ бородатый мужчина въ плащѣ, спустившемся съ

плечъ на колѣни. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ маленькій сосудъ въ формѣ чашки, а правой рукой горячо что-то объясняетъ стоящему передъ нимъ мужчинѣ, или, можетъ быть, высчитываетъ ему что-то. Стоящій мужчина въ плащѣ также поднимаетъ правую руку и дѣлаетъ жестъ, означающій разговоръ. Между ними на полу стоятъ два сосуда, амфора и большой лекитъ; въ каждый изъ этихъ сосудовъ вставлена небольшая палка или трубка. Слѣва къ сидящему мужчинѣ приближается третій мужчина въ плащѣ; онъ несетъ лекитъ.

B (рис. 87). Эта картина родственна предыдущей, только болѣе оживлена. Посрединѣ молодой мужчина вскочилъ съ своего сидѣнья и проворно сосчитываетъ лѣвой рукой стоящей передъ нимъ женщи-



Рис. 86.—Мелочная продажа вина или масла. Амфора въ Museo Tarquiniese въ Корнето (A).

нѣ; въ правой рукѣ онъ держитъ палочку. На полу снова стоятъ два сосуда, на этотъ разъ обѣ амфоры, но только въ одну вставлена палочка; другую палочку мужчина, очевидно, только что вынулъ и держитъ въ рукахъ. Налѣво стоитъ бородатый мужчина въ плащѣ, опирающійся на суковатую палку; въ сильномъ возбужденіи онъ поднимаетъ правую руку.

Обѣ эти картины представляютъ различные моменты одного и того же событія. Мы останавливаемся на мнѣніи P e r n i c e и признаемъ сюжетомъ нашихъ картинъ м е л о ч н у ю п р о д а ж у в и н а и л и м а с л а. Въ срединѣ первой картины сидитъ продавецъ и ведетъ пероговоры о количествѣ отмѣриваемой жидкости съ стоящимъ передъ нимъ покупателемъ, сосудъ котораго онъ держитъ въ рукѣ.
угой покупатель подходитъ слѣва съ своимъ сосудомъ.

На другой картинѣ покупательница заявляетъ продавцу претензію, что онъ ее обманулъ. Продавецъ быстро вскакиваетъ съ своего мѣста и, начиная сосчитывать, старается доказать ей свою честность. Присутствующій при этомъ прохожій (онъ остановился поболтать съ продавцемъ) съ чисто греческимъ обыкновеніемъ вмѣшивается въ споръ, который его не касается.

Что бо палочекъ, вставленныхъ въ амфоры, то Pernice вполнѣ доказалъ, что это сифоны, трубки изъ металла или изъ обыкновеннаго тростника, посредствомъ которыхъ можно было брать жидкость изъ масляныхъ или винныхъ сосудовъ (часто съ узкими шеями) и удобно переливать ее въ принесенные покупателями небольшіе со-



Рис. 87.—Мелочная продажа вина или масла. Амфора въ Museo Tarquiniese въ Корнето (B).

суды. Слѣдовательно, уже въ VI в. до Р. X. былъ извѣстенъ физическій законъ, по которому жидкость не вытекаетъ изъ узкой трубки, пока не дѣйствуетъ сверху давленіе воздуха, или, лучше сказать, пока верхнее отверстіе закрыто пальцемъ.

Въ цѣломъ обѣ картины имѣютъ характеръ удивительной правдивости и вмѣстѣ съ тѣмъ вполнѣ художественнаго исполненія.

Jahrbuch des arch. Inst. VIII, 1893, S. 183 (Pernice).

Картина украшаетъ переднюю сторону краснофигурной амфоры (πελίκη) въ Museo Civico въ Girgenti (рис. 88). Молодой мужчина въ плащѣ, закрывающемъ его колѣни, сидитъ на табуретѣ, одной рукой опираясь на суковатую палку, а другую руку протягивая впередъ; передъ нимъ стоитъ амфора (πελίκη) съ трубкой (σίφων). Это—торговецъ, сидящій на рынкѣ и громко восхваляющій свой товаръ съ цѣлью приманить къ себѣ покупателей.

Robert, Bild und Lied S 82, Mon. d. Inst. II, tav. 44. b., Panofka Bilder ant. Lebens Taf. XVII, 8. 9, Jahn, Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1867 Taf. III, 2. 3, Baumeister Denkm. Abb. 1260 u. 1861.

А (рис. 89). Подъ тѣнью дерева сидятъ на стульяхъ другъ противъ друга два безбородыхъ мужчины въ плащахъ, закрывающихъ нижнюю часть тѣла; головы ихъ украшены вѣнками изъ листьевъ. Лѣвый мужчина, продавецъ, черпаетъ изъ амфоры, стоящей у его ногъ на землѣ, вино или масло и при помощи лейки выливаетъ его въ небольшой сосудъ покупателя, который онъ держитъ въ рукѣ; при этомъ, какъ показываетъ надпись, идущая отъ его груди, онъ восклицаетъ: Ὦ Ζεῦ πάτερ, αἴθε πλούσιος γεν(οίμαν). Ричль нѣкогда высказалъ мнѣніе, что лекитъ въ рукахъ лѣваго мужчины служитъ мѣрой,



Рис. 88.—Торговецъ на рынкѣ, зазывающій къ себѣ покупателей. Амфора въ Girgenti.

чтобы точно опредѣлить прибыль сбора оливъ. Это толкованіе опровергаетъ Робертъ[1]), указывая на то, что аттическіе торговцы масломъ поистинѣ вознегодовали бы, еслибы имъ пришлось для измѣренія жидкостей пользоваться столь продолжительной и непрактичной операціей. Возможно ли считать сосудомъ—мѣрой небольшую бутылочку съ узкимъ горломъ, которую нужно наполнять посредствомъ ливера? Не проще ли было бы опредѣлить кубическое содержаніе самой амфоры? Робертъ высказываетъ предположеніе, что лѣвый мужчина, продавецъ, наливаетъ въ маленькую бутылочку масло для пробы, чтобы покупатель могъ оцѣнить его качество. Однако Pernice[2]) справедливо замѣчаетъ, что въ непрозрачномъ сосудѣ невозможно оцѣнить качество жидкости, и думаетъ, что лекитъ, въ который продавецъ наливаетъ масло, принадлежитъ покупателю.

[1]) Bild und Lied S. 81 f.
[2]) Jahrb. d. arch. Inst. VIII, 1893, S. 182.

Что касается праваго мужчины, покупателя, голова котораго реставрирована, то Янъ, Панофка, Блюмнеръ и Робертъ полагаютъ, что онъ подзываетъ къ себѣ лѣвой рукой собаку, а въ правой поднятой держитъ палку, которая служила къ тому, чтобы сбивать съ оливковаго дерева плоды [1]), и которою онъ дразнитъ собаку. Собака, слѣдовательно, здѣсь принимаетъ свою долю участія, какъ вѣрный спутникъ хозяина. Стоящая возлѣ покупателя амфора принадлежитъ продавцу.

В (рис. 90). На другой сторонѣ вазы сцена измѣнилась: между покупателемъ и продавцемъ возникъ споръ. Продавецъ вскочилъ, схватилъ палку, которою игрался покупатель, и живо жестикулируетъ правой рукой; собака его не смотритъ уже болѣе довѣрчиво, а, поднявъ голову, лаетъ на покупателя. Послѣдній сидитъ на стулѣ и хладнокровно высчитываетъ по пальцамъ количество жидкости. Продавецъ страстно восклицаетъ: ἤδη μὲν ἤδη πλέον· παραβέβαχεν, или, по остроумной поправкѣ Германна, (ἀ)π' ἄρα βέβαχεν. Въ томъ и въ другомъ

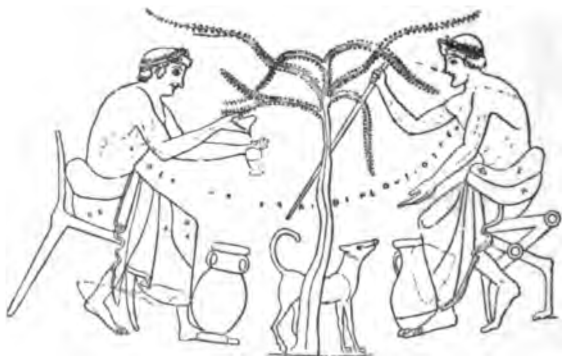


Рис. 89.—Продажа вина или масла. Амфора Грегоріанскаго музея (А).

случаѣ смыслъ остается тотъ же: вопросъ идетъ о правильности мѣры [2]). Тогда какъ продавецъ рѣзко и торжественно увѣряетъ, что онъ честно исполнилъ свое дѣло и справедливо, или, если πλέον понимать какъ средній родъ отъ πλείων, изобильно вымѣрялъ,—покупатель πεμπάζει, по пальцамъ высчитываетъ число χόες. Кажется, онъ показываетъ пять пальцевъ правой руки и три пальца лѣвой; слѣдовательно, онъ хотѣлъ купить восемь χόες и задаетъ вопросъ, дѣйствительно ли столько ему отмѣрили? Зритель также не можетъ удержаться отъ безмолвнаго подозрѣнія, что продавецъ не ограничился надеждой на любящаго отца Зевса, но самъ постарался себѣ помочь.

---

[1]) Такія палки лежали въ каждомъ оливковомъ саду; онѣ назывались ῥάκτριαι и отличались отъ обыкновенныхъ палокъ аѳинскихъ гражданъ своимъ заостреннымъ концомъ.

[2]) Рм. Robert, Bild und Lied S. 83 f.

Archäol.—epigraph. Mitth. III, Taf. III, S. 25 ff. (R. Schneider), Löschcke, Mitth. d. arch. Inst. in Athen IV p. 305 Anm. 1, Masner, Die Samml. ant. Vasen u. Terracotten im Oesterreich. Museum S. 51, № 335.

Рыбная ловля. А (рис. 91). На выступѣ скалы сидитъ, прижавъ колѣни къ груди, старый рыбакъ; въ правой рукѣ его—удочка, которою онъ вытягиваетъ изъ воды рыбу; лѣвой рукой онъ держитъ за ручку плетеную корзину съ рыбой. Напротивъ него на землѣ стоитъ его сынъ, юноша, и протягиваетъ руку, чтобы взять у отца корзину; на лѣвомъ плечѣ онъ держитъ коромысло, на которомъ за спиной повѣшена другая корзина. Обѣ фигуры въ высокихъ войлочныхъ шапкахъ и въ короткихъ плащахъ; въ водѣ плаваютъ еще двѣ рыбы.

В (рис. 92). Юноша предшествующей картины спѣшитъ въ городъ мимо герма Діониса, который обозначаетъ городскую черту; наплечѣ у него коромысло, на концахъ котораго повѣшены двѣ корзины съ рыбой.



Рис. 90.—Продажа вина или масла. Амфора Грегоріанскаго музея (В).

Сцены погребенія.

Заключимъ наше описаніе жанровыхъ сюжетовъ на архаическихъ вазахъ знакомствомъ съ картинами, содержаніемъ которыхъ служитъ самый серьезный изъ всѣхъ житейскихъ актовъ,—актъ смерти. Почитаніе мертвыхъ и похоронные обряды всегда играли въ жизни грековъ важную роль. Неудивительно, поэтому, что во всѣ эпохи одинаковое чувство вдохновляло греческихъ живописцевъ при видѣ торжественнаго прощанія близкихъ съ умершимъ, похоронъ и могилы, и эти сцены казались имъ достойнымъ сюжетомъ для картинъ. Кромѣ погребальныхъ амфоръ [1]), къ описываемой нами эпохѣ относятся таблицы съ черными фигурами или πίνακες, содержащія изоб-

[1]) Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium №№ 1887—1889. Mon. d. Inst. III, tav. 60.

раженіе погребальныхъ церемоній. Таблицы эти не только не уступаютъ вазамъ въ стремленіи къ простому, оживленному изложенію и возможно близкому дѣйствительности изображенію сценъ, но въ драматическомъ развитіи и разнообразіи матеріала даже значительно превосходятъ ихъ. Мы будемъ имѣть въ виду преимущественно эти памятники.

Когда Бенндорфъ[1]) впервые составлялъ каталогъ таблицъ, то ихъ насчитывали не болѣе одиннадцати экземпляровъ; въ настоящее время цифра



Рис. 91.—Рыбная ловля. Амфора въ Вѣнѣ.

эта увеличена новыми пріобрѣтеніями изъ Аѳинъ, которыя поступили въ Берлинскій музей и описаны Фуртвэнглеромъ[2]). Весьма возможно, что πίνακες служили украшеніемъ стѣнъ какой-нибудь гробницы; во всякомъ случаѣ ихъ можно соединить въ видѣ фриза и признать въ нихъ одну и ту-же тему, которую живописецъ развилъ въ цѣломъ рядѣ эпизодовъ.

Мы представляемъ здѣсь въ послѣдовательномъ порядкѣ отдѣльные моменты этихъ изображеній. Сначала на четырехъ фрагментахъ,

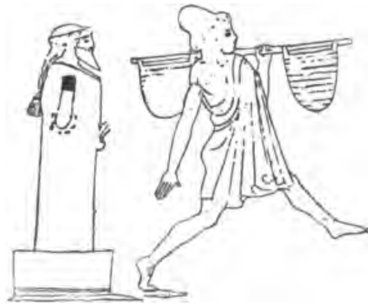


Рис. 92.—Рыболовъ спѣшитъ въ городъ. Амфора въ Вѣнѣ.

къ сожалѣнію, очень испорченныхъ, изображено πρόθεσις, выставленіе тѣла умершей женщины. Сцена происходитъ въ сѣняхъ или придверіи дома, поддерживаемомъ дорическими колоннами. На подіумѣ съ тремя уступами стоитъ ложе, украшенное іоническими за-

[1]) Griech. und sicilische Vasenbilder I S. 16.

[2]) Vasensammlung im Antiquarium №№ 1811—1826.

витками и пальметами; на немъ лежитъ умершая женщина съ длинными черными волосами, увѣнчанная вѣнкомъ изъ листьевъ оливковаго дерева или миртъ съ маленькими плодами. Позади ложа, на скамьѣ съ львиными лапами, стоитъ, отчасти прикрытая колонной, женщина, въ длинномъ подпоясанномъ хитонѣ, и, наклонившись впередъ, подкладываетъ умершей подъ голову красную подушку. Направо стоитъ еще женщина. Налѣво отъ ложа стояли плакальщицы; уцѣлѣла только голова и грудь женщины съ распущенными волосами; косы падаютъ ей на лицо; одну изъ нихъ она схватила рукой и старается ее вырвать, лѣвую же руку прижимаетъ къ верхней части головы. Направо отъ колонны—голова сѣтующаго мужчины съ бородой и коротко остриженными въ знакъ траура волосами; у него сильно искривленный орлиный носъ; ротъ широко открытъ: онъ тянетъ жалобную пѣснь; правая рука его положена на голову; это—самая превосходная по экспрессіи голова.

Далѣе, сохранилось три фрагмента другой таблицы съ продолженіемъ плача по умершей: а) остатокъ бородатаго мужчины съ открытымъ ртомъ, съ протянутыми впередъ двумя пальцами правой руки, которою онъ машетъ, управляя хоромъ; b) и с) верхняя часть тѣла двухъ плакальщицъ, которыя хватаются обѣими руками за голову.

Третья таблица (самая прекрасная по сюжету) переноситъ насъ во внутренность гинекея, въ семью, на которую налетѣло неизбѣжное и всегда неожиданное горе. Въ срединѣ на стулѣ сидитъ женщина, подпирающая голову рукой, вѣроятно, старушка-мать, погруженная въ тяжелое раздумье; плащъ наброшенъ сзади на ея голову; волосы выбиваются изъ-подъ плаща и свѣшиваются на лицо впереди ушей. Ее окружаютъ родственницы, также сидящія на стульяхъ, въ печальномъ настроеніи. На второмъ планѣ, служанка держитъ ребенка, котораго одна изъ ея подругъ беретъ обѣими руками, чтобы передать его третьей служанкѣ, съ нѣжною заботливостью приготовляющей изъ своего плаща углубленіе для осиротѣвшей малютки.

Затѣмъ слѣдуютъ приготовленія къ выносу тѣла, ἐκφορά. На таблицѣ сохранилась передняя часть двухъ муловъ, запряженныхъ въ погребальную колесницу, съ превосходно нарисованными головами и подробностями сбруи. Передъ ними мужчина, въ плащѣ на лѣвомъ плечѣ, занимается упряжью, а возлѣ него стоитъ женщина.

Наконецъ, остальные фрагменты показываютъ похоронный кортежъ, состоящій изъ женщинъ и мужчинъ, идущихъ пѣшкомъ, квадригъ и всадниковъ.

Къ этой же категоріи сюжетовъ принадлежитъ изображеніе на таблицѣ Луврскаго музея [1]), которую воспроизводитъ нашъ рис. 93.

---

[1]) Benndorf, gr. u. sic. V. T. I.

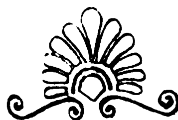
Передъ нами выставленіе покойника (προθεσις) или отпѣваніе. Умершій лежитъ на парадномъ ложѣ, покрытый покрываломъ. Вокругъ ложа собрались родственники, обозначенные надписями. Ближе всѣхъ къ умершему стоитъ мать (μήτηρ), обнимающая голову своего сына. Возлѣ нея маленькая сестра покойника (ἀδελφή), а сзади другая дѣвушка старше ея, вѣроятно, также сестра умершаго. Позади ложа двѣ родственницы, тетки, одна съ отцовской стороны (ΘΕΘΙΣ [τηθὶς] ΠΡΟΣ ΠΑΤΡ), а другая съ материнской. У изголовья умершаго стоятъ кормилица (ΘΕΘΕ=τήθη) и женщина, обозначеніе которой (ελοσλ) непонятно. Налѣво, возлѣ колонны, сгруппированы мужчины; обернувшись къ нимъ, стоитъ отецъ умершаго, сѣдой старикъ (πατήρ), затѣмъ взрослый братъ (ἀδελφός); позади старшей сестры, можетъ быть, самый младшій братъ. Всѣ мужчины поютъ; женщины



Рис. 93.—Отпѣваніе покойника (πρόθεσις) на таблицѣ Луврскаго музея.

выражаютъ свою печаль сильными жестами: онѣ подносятъ руки къ волосамъ, точно хотятъ ихъ вырвать, или, протягивая впередъ руки, требуютъ отвѣта отъ покойника. Это моментъ, когда домъ оглашается рыданіями и рѣзкими криками скорби: οἴμοι.

На этомъ мы покончимъ обзоръ жанровыхъ сюжетовъ на чернофигурныхъ и краснофигурныхъ архаическихъ вазахъ, такъ какъ невозможно подробно разсмотрѣть все то, что болѣе или менѣе представляетъ еще интересъ и значеніе по части произведеній вазовыхъ живописцевъ изъ области реальной жизни. Въ этомъ отношеніи гончары—живописцы находили неисчерпаемый источникъ для своихъ сюжетовъ; въ ихъ картинахъ съ необыкновенной полнотой отразилась общественная жизнь аѳинянъ въ эпоху, предшествующую вѣку Перикла.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Жанровые сюжеты въ греческой пластикѣ въ періодъ архаизма и въ V вѣкѣ.

До сихъ поръ остается спорнымъ вопросъ о томъ, занимались ли жанромъ греческіе скульпторы архаическаго періода. Овербекъ полагаетъ, что архаическая скульптура не была чужда непосредственнаго воспроизведенія дѣйствительной жизни [1]). Противоположнаго взгляда, однако, держится Фуртвэнглеръ [2]). По его мнѣнію, статуарная пластика этой эпохи не знала чисто-жанровыхъ произведеній, „da überall bestimmte Beziehungen dem anscheinend Genrehaften zu Grunde liegen". Съ Овербекомъ не соглашается и Коллиньонъ въ своей *Исторіи греческой скульптуры*. „Les raisons nous manquent, говоритъ онъ, reconnaître dans Myron un des précurseurs de la sculpture de genre" [3]).

Отрицательное отношеніе Фуртвэнглера и другихъ ученыхъ къ нашему вопросу не лишаетъ насъ права утверждать, что періодъ реализма въ греческомъ искусствѣ былъ благопріятенъ для развитія жанра и что не только гончары-живописцы, но и скульпторы обращались къ окружающей дѣйствительности и черпали въ ней мотивы для своихъ произведеній. Уже тотъ фактъ, что сцены изъ живаго міра были любимымъ матеріаломъ вазовой живописи въ теченіе всего описываемаго періода, доказываетъ неосновательность мнѣнія Фурт-

---

[1]) Overbeck, Plastik⁴ I, S. 265.

[2]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, S. 19. f.

[3]) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 476 sq. Ср. второй томъ, 1897, стр. 599 сл.

вэнглера, такъ какъ, хотя картины на вазахъ представляютъ самостоятельную и отдѣльную художественную сферу, однако, безъ сомнѣнія, онѣ должны были стоять въ постоянныхъ отношеніяхъ съ другими областями искусства [1]). Сверхъ того, изучая памятники архаическаго періода, не трудно видѣть, какъ здоровый инстинктъ настойчиво и опредѣленно ведетъ художниковъ поближе къ дѣйствительной жизни и какъ жанръ постепенно завладѣваетъ греческой пластикой: онъ вторгается въ картины миѳологическаго содержанія и смѣшивается съ ними такъ, что трудно уяснить себѣ, гдѣ кончается жанръ и гдѣ начинается миѳологія. Скульптуры восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи показываютъ намъ, до какой степени натурализмъ искалъ себѣ проявленія. Онъ не удовлетворялся сухимъ воспроизведеніемъ религіознаго сюжета, но старался оживить и разнообразить его мотивами, выхваченными изъ жизни. Эффектъ *Филоктета* Пиѳагора основанъ главнымъ образомъ почти только на пріемахъ, свойственныхъ жанровымъ художникамъ; отнимите у статуи ея названіе, и *Филоктетъ* обратится въ жанровое произведеніе, въ которомъ истинную задачу скульптора составляло точное подражаніе природѣ.

Стремленіе искусства сдѣлаться зеркаломъ и сокращенною лѣтописью жизни убѣдительнѣе всякаго другаго факта доказываютъ рельефы на стелахъ. Мастера этихъ рельефовъ любили изображать умершихъ среди дѣйствительности ихъ ежедневнаго существованія, такъ сказать, поставить ихъ въ раму самой жизни, и такимъ образомъ оставили намъ настоящія жанровыя картины.

Стела наксосца Алксенора, найденная въ Орхоменѣ [2]), сохраняетъ интересъ чисто жанровой сцены, живьемъ выхваченной изъ дѣйствительности. Бородатый мужчина, безъ сомнѣнія, какой нибудь зажиточный поземельный собственникъ изъ Орхомена, въ плащѣ, опираясь на палку, играетъ съ своей собакой. Онъ изображенъ въ той позѣ, которая у вазовыхъ живописцевъ была любимой схемой для изображенія спокойно стоящихъ фигуръ. Въ правой рукѣ онъ держитъ саранчу, которую показываетъ собакѣ; послѣдняя дѣлаетъ прыжки, стараясь достать до руки своего хозяина.

Стремленіе къ жанру не менѣе явственно отразилось на рельефѣ одной стелы изъ Villa Albani [3]), авторъ которой показалъ, до какой

---

[1]) Ср. O. Jahn, Einleitung zum Münchener Vasenkatalog S. CXCI, Archäologische Aufzätze S 182 Anm. Kekulé in Baedeker's Griechenland S. XCIX. Winter, Die jüngeren attischen Vasen S. 31.

[2]) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 124, Wolters, Gipsabgüsse, № 20.

[3]) См. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 141, Wolters, Gipsabgüsse № 243.

степени онъ внимательный наблюдатель, полный нѣжности и сострадания: мать (умершая) готовится прижать къ своей груди стоящаго на ея колѣняхъ маленькаго ребенка, тогда какъ находящіяся тутъ же двѣ дѣвочки молча созерцаютъ эту сцену; онѣ уже инстинктивно понимаютъ эту священную материнскую любовь, которая въ зародышѣ скрывается и въ ихъ маленькихъ сердцахъ. Ребенокъ, съ своей стороны, отдается горячимъ ласкамъ матери, радостно протягивая къ ней руки. Эта трогательная материнская сцена остается неизгладимой въ сердцѣ зрителя. Онъ читаетъ здѣсь всю драму жизни, всю скорбь души. Такъ глубоко, драматически выразить свою думу, съ такимъ поэтическимъ чувствомъ представить сцену, выхваченную изъ жизни, могъ только дѣйствительно талантливый художникъ и поэтъ природы.

Мы не останавливаемся на другихъ многочисленныхъ образцахъ стелъ, исполненныхъ въ концѣ VI и въ V вѣкѣ; большинство ихъ имѣетъ подобный же жанровый характеръ; мы видимъ женщину, держащую въ рукахъ кудель съ шерстью, двухъ молодыхъ дѣвушекъ, подругъ, обмѣнивающихся подарками, эфеба съ зайцемъ въ рукахъ, юношу, занимающагося бросаніемъ диска, и т. п. Изображенія эти могли бы прельщать зрителя, какъ жанровыя сцены, еслибъ не служили украшеніемъ надгробныхъ плитъ. Оригинальная и трогательная идея, которая видна въ этихъ рельефахъ, мѣшаетъ отнести ихъ къ категоріи собственнаго жанра:—это проникающая изображенія атмосфера грусти. Отъ нихъ вѣетъ безотвѣтной тоской; въ нихъ есть какая-то таинственная, мистическая жизнь, какое то поэтическое настроеніе, которое охватываетъ душу зрителя тревожнымъ, почти жуткимъ чувствомъ. Исходнымъ пунктомъ этого рода изображеній мы считаемъ символизмъ[1]).

Итакъ, изученіе жизни давало скульпторамъ пищу для поэтическихъ композицій. Это—фактъ весьма знаменательный: онъ показываетъ, что скульпторы были проникнуты здравымъ реализмомъ и глубокимъ, тонкимъ чувстомъ природы, и умѣли правдиво и просто изображать сцены, взятыя прямо изъ живой народной среды.

Приступая къ обзору жанровыхъ сюжетовъ въ греческой пластикѣ въ періодъ 65—80 ол., мы должны прежде всего обратить вниманіе на статуи атлетовъ, которыя составляютъ весьма важную и древнюю отрасль жанра. Однако вопросъ объ этихъ статуяхъ вызвалъ разногласіе ученыхъ, которые расходятся въ томъ, слѣдуетъ ли считать статуи атлетовъ жанровыми произведеніями, или нужно ви-

---

[1]) Ср. Wolters, Gipsabgüsse S. 326.

дѣть въ нихъ портреты. Овербекъ [1]) заявилъ себя въ этомъ вопросѣ сторонникомъ жанра. Къ такому рѣшенію вопроса склонился и Эртель [2]). Фуртвэнглеръ [3]), напротивъ, рѣшительно высказался противъ него и доказывалъ, что произведенія эти—портреты.

Оцѣнка свидѣтелей склоняетъ Фуртвэнглера въ пользу извѣстій Павзанія. Павзаній же приводитъ имена атлетовъ, которыя начертаны были на базахъ; слѣдовательно, думаетъ Фуртвэнглеръ, греческій путешественникъ, говоря объ этихъ статуяхъ, имѣлъ въ виду портретныя изображенія. Что касается Плинія, то онъ вообще передаетъ чужія извѣстія и какъ неочевидецъ никоимъ образомъ не можетъ равняться съ Павзаніемъ. Прагматическія названія статуй, взятыя изъ ихъ содержанія и принятыя въ сочиненіи Плинія, даны позднѣйшими художниками, которые хотѣли посредствомъ ихъ выразить *форменную* сущность художественныхъ произведеній. Тогда имена были уже безразличны и преобладалъ историческій и художественный интересъ къ памятникамъ. Подтвержденіе своего вывода Фуртвэнглеръ находитъ въ цѣломъ рядѣ фактовъ изъ сферы древняго портрета. Факты эти доказываютъ, что греческіе мастера любили возвышать портретъ до степени картины, приводить свою модель въ дѣйствіе и изображать ее во время отправленія ею своихъ ежедневныхъ обязанностей.

Мы считаемъ рѣшеніе вопроса, предложенное Овербекомъ и Эртелемъ, наиболѣе правдоподобнымъ, хотя они и не представили въ его пользу достаточныхъ доказательствъ. Вотъ обстоятельства, которыя дѣлаютъ мнѣніе Фуртвэнглера мало вѣроятнымъ.

I. Фуртвэнглеръ прежде всего не обратилъ надлежащаго вниманія на то, что въ Олимпіи воздвигали статуи въ память давно умершихъ атлетовъ, то есть такія, въ которыхъ не было никакой возможности воспроизвести портретныя черты оригиналовъ. Списокъ этихъ статуй, насколько онъ сохранился въ разбросанномъ видѣ у Павзанія, приведенъ Брунномъ въ *Gesch. d. griech. Künstler* I S. 51. Списокъ этотъ слѣдующій:

1) Лакедемонянинъ Хіонисъ одерживаетъ три побѣды въ Олимпіи въ теченіе 28—31 ол., статую же въ честь его исполняетъ Миронъ (Paus. VI, 13, 2, IV, 23, 10, VIII, 39, 3).

2) Спартанскій мальчикъ Евтелидъ одерживаетъ двѣ побѣды въ борьбѣ и въ пентаѳлѣ въ 38 ол. (Paus. VI, 15, 8).

---

[1]) Plastik[4] I, S 265.
[2]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d Griechen, S. 9 ff.
[3]) Der Dornauszieher, S. 19 ff.

3) Посвятительный подарокъ Гіерона, квадрига, сооружется послѣ смерти тиранна его сыномъ (Paus. VI, 12, 1, VIII, 42, 8).

4) Каристійцу Главку воздвигаетъ статую сынъ его. Этотъ Главкъ сначала пахалъ землю, но однажды у него изъ плуга выпалъ сошникъ и онъ вмѣсто молота вбилъ его руками. Отецъ Главка изумился такой силѣ и повелъ сына на кулачный бой въ Олимпію. Молодой Главкъ былъ неопытенъ въ состязаніи, οὐκ ἐμπείρως ἔχων τῆς μάχης, такъ какъ нигдѣ раньше этого не принимакъ участія въ кулачномъ бою, однако одержалъ побѣду. Впослѣдствіи Главкъ побѣдилъ еще дважды на Пиѳійскихъ играхъ и по восьми разъ на Немейскихъ и Истмійскихъ (Paus. VI, 10, 1). Слѣдовательно, послѣ побѣды въ Олимпіи Главкъ жилъ еще долго, и если статуя въ честь его сооружена въ Олимпіи только сыномъ, то это случилось, навѣрное, много времени спустя послѣ первой побѣды.

5) На базѣ статуи Хилона изъ Патръ въ Ахайѣ была надпись— ее приводитъ Павзаній VI, 4, 6, — свидѣтельствующая, что ахейцы соорудили Хилону статую послѣ многихъ его побѣдъ и послѣ того, какъ онъ палъ на войнѣ.

6) Полидмантъ изъ Скотуссы одержалъ побѣду по Африкану въ 93 ол., статую же въ честь его въ Олимпіи исполнилъ лишь Лизиппъ (Paus. VI, 5, 1).

7) Статую Діагора, родосскаго атлета, побѣдившаго въ 79 ол., изваялъ Калликлъ, сынъ Ѳеокосма, изъ Мегары, работавшій въ 93 ол. (Paus. VI, 7, 2, X, 9, 8).

8) Статую для Мназея изъ Кирены, побѣдителя въ бѣгѣ гоплитовъ, и колесницу для его сына, Кратисѳена, исполнилъ одинъ и тотъ же художникъ Пиѳагоръ (Paus. VI, 17, 7; 18, 1).

9) Колесница лаконца Полипейѳа и статуя отца его Каллитела, побѣдителя въ борьбѣ, находились на одной и той же базѣ (Paus. VI, 16, 6).

10) Статуи Дамарета, побѣдителя въ бѣгѣ гоплитовъ, и его сына Ѳеопомпа, побѣдителя въ пентаѳлѣ, исполнили совмѣстно (слѣдовательно въ одно время) Евтелидъ и Хрисоѳемидъ (Paus VI, 10, 5).

Въ трехъ послѣднихъ случаяхъ, слѣдовательно, только сынъ сооружаетъ въ честь отца статую вмѣстѣ съ своею собственною.

Къ этому слѣдуетъ еще прибавить цѣлый рядъ побѣдителей, которые *нѣсколько разъ* одерживали побѣды, но были награждаемы статуей только *однажды*. Этой чести они удостоивались не послѣ первой, а послѣ послѣдней побѣды, какъ объ этомъ, согласно надписямъ на базахъ, свидѣтельствуетъ Павзаній. Но если посвященіе статуй, какъ справедливо замѣчаетъ Бруннъ, слѣдовало не непосредственно

за первой и второй побѣдой, то кто можетъ поручиться за то, что оно происходило *тотчасъ* послѣ третьей или четвертой побѣды? Поэтому, весьма вѣроятно, что побѣдители только тогда помышляли о сооруженіи статуй, когда вслѣдствіе преклоннаго возраста или по какимъ нибудь инымъ причинамъ переставали принимать участіе въ играхъ. Побѣдитель не всегда могъ располагать достаточными средствами, чтобы немедленно послѣ побѣды купить себѣ статую.

Итакъ, мнѣніе, будто статуи побѣдителей сооружались тотчасъ послѣ побѣды, теряетъ всякое научное значеніе, а вмѣстѣ съ тѣмъ не можетъ быть и рѣчи о томъ, чтобы статуи атлетовъ считать портретами.

II. Мы должны отказаться отъ надежды составить себѣ сколько-нибудь вѣрное понятіе о взглядѣ Павзанія на статуи олимпійскихъ побѣдителей. Павзаній даетъ крайне сбивчивыя показанія, не подтверждающія ссылки на него со стороны Фуртвэнглера. Невозможно опредѣлить съ достовѣрностью, разумѣлъ ли Павзаній подъ терминомъ εἰκών „портретъ". Казалось бы, ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что періэгетъ не можетъ признать статую Мирона портретомъ атлета Хіониса вслѣдствіе хронологическихъ затрудненій:... τούτων δὲ ἔτι ἐς πλέον ἥκουσιν εὐηθείας οἳ τὸν ἑστηκότα ἀνδριάντα παρὰ τῇ στήλῃ φασὶν εἰκόνα εἶναι Χιόνιδος, ἔργον ὄντα τοῦ Ἀθηναίου Μύρωνος (Paus. VI, 13, 2)[1]. Но это свидѣтельство теряетъ рѣшительно свою силу, когда его сличишь съ совершенно ему противоположнымъ свидѣтельствомъ Paus. VI 3, 8: Οἰβώτα δὲ τὸν μὲν ἀνδριάντα Ἀχαιοὶ κατὰ πρόσταγμα ἀνέθεσαν τοῦ ἐν Δελφοῖς Ἀπόλλωνος ἐπὶ ὀλυμπιάδος ὀγδοηκοστῆς· ἡ δὲ τοῦ σταδίου νίκη τῷ Οἰβώτᾳ γέγονεν ὀλυμπιάδι ἕκτῃ. VII 17, 14: οὕτω καὶ ἄλλα ἐς τιμὴν σφισι τοῦ Οἰβώτα ποιήσασι (Ἀχαιοί), καὶ τὴν εἰκόνα ἀναθεῖσιν ἐς Ὀλυμπίαν. Такимъ образомъ, мы можемъ предположить, что Павзаній въ 13-ой главѣ VI-ой книги говоритъ вовсе не о портретѣ, а о чемъ-то другомъ, или же что самъ онъ не уяснилъ себѣ ровно ничего о памятникахъ, которые описываетъ. Изъ его изложенія о статуяхъ атлетовъ вовсе не получается представленія объ εἰκών какъ о „портретѣ". Такой взглядъ совершенно опровергается другими мѣстами Павзанія. Въ 25-ой главѣ V-ой книги Павзаній разсказываетъ, какъ мессинцы ежегодно посылали въ Регіонъ, на праздникъ, хоръ, состоящій изъ тридцати пяти мальчиковъ, учителя ихъ и флейтиста. Однажды случилось несчастіе: корабль, везшій хоръ, пошелъ ко дну и никто не возвратился. Мессинцы очень грустили и въ честь мальчиковъ, а также учителя ихъ и флейтиста, поставили мѣдныя статуи въ Олимпіи. Таковъ сообщаемый фактъ. О портретномъ сходствѣ въ изображеніи фигуръ тутъ не можетъ

[1] По Paus. IV 23, 10, VIII 39, 3, Хіонисъ одержалъ побѣды въ 29-ю и 30-ю ол.

быть и рѣчи, а между тѣмъ Павзаній говоритъ: Τότε δὲ ἐπὶ τῇ ἀπωλείᾳ τῶν παίδων οἱ Μεσσήνιοι πένθος ἦγον, καὶ ἄλλα τέ σφισιν ἐς τιμὴν αὐτῶν ἐξευρέθη καὶ εἰκόνας ἐς Ὀλυμπίαν ἀνέθεσαν χαλκᾶς, σὺν δὲ αὐτοῖς τὸν διδάσκαλον τοῦ χοροῦ καὶ τὸν αὐλητήν. Далѣе, обычай воздвигать статуи побѣдителямъ возникъ приблизительно въ 60 ол. (Paus. VI 18, 7); между тѣмъ Павзаній ищетъ и не находитъ статую—опять-таки „εἰκών"—перваго олимпійскаго побѣдителя Коройба. одержавшаго побѣду въ 776 году до Р. Х. (Paus. V 8, 6: εἰκὼν μὲν δὴ οὐκ ἔστιν ἐν Ὀλυμπίᾳ τοῦ Κοροίβου, τάφος δὲ ἐπὶ τοῖς πέρασι τῆς Ἠλείας)!

Павзаній вводитъ въ свое изложеніе терминъ εἰκών, какъ совершенно обычный въ надписяхъ [1]), и употребляетъ его въ такомъ же безразличномъ смыслѣ, какъ мы говоримъ „картина" или „статуя", не обращая вниманія на категорію этихъ послѣднихъ [2]). Что это общее названіе употреблялось Павзаніемъ безразлично, можно видѣть изъ того, что онъ часто замѣняетъ его словомъ „ἀνδριάς", или же употребляетъ оба термина вмѣстѣ по отношенію къ одной и той же статуѣ. Заслуживаетъ вниманія слѣдующій примѣръ (VI 10, 3): τοῦ Γλαύκου δὲ τὴν εἰκόνα ἀνέθηκε μὲν ὁ παῖς αὐτοῦ, Γλαυκίας δὲ Αἰγινήτης ἐποίησε σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα, ὅτι ὁ Γλαῦκος ἦν ἐπιτηδειότατος τῶν κατ' αὐτὸν χειρονομῆσαι πεφυκώς.

Вслѣдствіе того, что Павзаній употребляетъ терминъ εἰκών такъ неясно, изъ его описанія нельзя даже усмотрѣть, что же собственно разумѣлъ онъ подъ εἰκόνες, когда говорилъ о статуяхъ Клеосеена и другихъ коневодовъ [3]). Извѣстія Павзанія, можетъ быть, были понятны для современниковъ, но намъ въ высшей степени трудно разобраться въ его показаніяхъ. Павзаній всегда приводитъ

---

[1]) Ср. напр. Loewy, Inschr. griech. Bildhauer, № 23.

[2]) Одно только мѣсто есть у Павзанія, гдѣ выраженіе εἰκών дѣйствительно можетъ быть переведено словомъ портретъ, изображеніе, образъ; это—Paus. IX, 31, 8, гдѣ говорится, что Нарциссъ, созерцавшій свое собственное отраженіе въ источникѣ, воображалъ, что видитъ образъ сестры, εἰκόνα τῆς ἀδελφῆς. См A. Schubart, Die Wörter ἄγαλμα, εἰκών, ξόανον, ἀνδριάς und verwandte in ihren verschiedenen Beziehungen. Nach Pausanias. Philologus, t. XXIV, p 566 f. Что касается Paus. IX, 22, 3 (разсказъ о Кориннѣ), то здѣсь εἰκών=γραφή.

[3]) Paus. VI, 10, 6: Ἐπὶ δὲ τῷ Παντάρκει Κλεοσθένους ἐστὶν ἅρμα ἀνδρὸς Ἐπιδαμνίου. τοῦτο ἔργον μέν ἐστιν Ἀγελάδα... ἐνίκα μὲν δὴ τὴν ἕκτην ὀλυμπιάδα καὶ ἑξηκοστὴν ὁ Κλεοσθένης, ἀνέθηκε δὲ ὁμοῦ τοῖς ἵπποις αὐτοῦ τε εἰκόνα καὶ τον ἡνίοχον.. Τῶν δὲ ἱπποτροφησάντων ἐν Ἕλλησι πρῶτος ἐς Ὀλυμπίαν εἰκόνα ἀνέθηκεν ὁ Κλεοσθένης οὗτος. τὰ γαρ Μιλτιάδου τοῦ Ἀθηναίου καὶ Εὐαγόρου τοῦ Λάκωνος ἀναθήματα, τοῦ μὲν ἅρμα ἐστίν, οὐ μὴν καὶ αὐτὸς ἐπὶ τῷ ἅρματι Εὐαγόρας. На ряду съ приведеннымъ текстомъ можно поставить еще VI 18, 1 и VI 1, 6.

названія статуй, заимствованныя отъ *лицъ*, къ которымъ статуи эти имѣютъ особенное отношеніе, и нигдѣ не упоминаетъ названій, заимствованныхъ отъ *мотива*, какъ это дѣлаетъ Плиній. Это обстоятельство главнымъ образомъ и дало Фуртвэнглеру поводъ утверждать, что Павзаній повсюду имѣетъ въ виду портреты. Однако этой особенности или *манерѣ* Павзанія нельзя придавать слишкомъ много вѣса; безъ сомнѣнія, важную роль здѣсь играли имена, начертанныя на базахъ; ими пользуется Павзаній для краткости рѣчи; вѣдь говоритъ же онъ: (VI, 2, 9): Ἐπίγραμμα δὲ τὸ ἐπι τῷ Σαμίῳ πύκτῃ κ. τ. λ., хотя надпись, вѣроятно, была на базѣ, а не на статуѣ. Точно также, при перечисленіи самихъ статуй, Павзаній часто просто называетъ одни имена; напримѣръ:

VI 14, 11: Ἄνοχος δὲ ὁ Ἀδαμάτα Ταραντῖνος, σταδίου λαβὼν καὶ διαύλου νίκην, ἐστὶν Ἀγελάδα τέχνη τοῦ Ἀργείου.

VI 9, 1: Θεογνήτῳ δὲ Αἰγινήτῃ.. τὸν δὲ ἀνδριάντα οἱ Πτόλιχος ἐποίησεν Αἰγινήτης... ἐφ' ὅτῳ δὲ ὁ Θεόγνητος πίτυος τῆς γ'ἡμέρου και ῥοιᾶς φέρει καρπόν, ἐμοὶ μὲν οὐχ οἷά τε ἦν συμβαλέσθαι...

VI 2, 8: Ἐν δὲ τῇ Ἄλτει παρὰ τὸν τοῦ Τιμοσθένους ἀνδριάντα ἀνάκειται Τίμων καὶ ὁ παῖς τοῦ Τίμωνος Αἴσυπος, παιδίον ἐπὶ ἵππῳ καθήμενον, и т. д.

Приведенныя мѣста, безъ сомнѣнія, представляютъ лишь сокращенное изложеніе. Положительнаго вывода о томъ, что здѣсь говорится о портретахъ, изъ словъ Павзанія нельзя сдѣлать. Вообще, Фуртвэнглеръ придалъ слишкомъ много значенія именамъ и на основаніи ихъ старался установить свои выводы, которые нерѣдко не вяжутся съ прямымъ смысломъ извѣстія, какъ напр. Paus VI 10, 3, гдѣ статуя сооружена сыномъ.

Изъ всего сказаннаго я рѣшаюсь сдѣлать только одно заключеніе, что категорическое сужденіе относительно извѣстій Павзанія, высказанное Фуртвэтглеромъ, представляется весьма сомнительнымъ. Вопросъ этотъ нуждается еще въ серьезномъ разборѣ, который разрѣшилъ бы всѣ недоумѣнія и противорѣчія.

III. Фуртвэнглеръ не придаетъ значенія названіямъ статуй, взятымъ изъ ихъ содержанія, у Плинія, на томъ основаніи, что по происхожденію своему они относятся уже къ позднѣйшему времени. Но показанія источниковъ Плинія, хотя и сравнительно позднихъ, весьма важны, потому что, если статуи побѣдителей для самихъ древнихъ не представляли интереса въ качествѣ портретовъ, а прельщали ихъ, какъ жанровыя произведенія, то это должно говорить только противъ, а не въ пользу мнѣнія Фуртвэнглера.

Ключъ къ разрѣшенію этого запутаннаго вопроса мы находимъ у того же Павзанія. Павзаній оканчиваетъ V-ю книгу слѣдующимъ извѣстіемъ: Τῶν δὲ ἐν Θράκῃ Μενδαίων τὸ ἀνάθημα ἐγγύτατα ἀφίκετο ἀπατῆσαί με ὡς ἀνδρὸς εἰκὼν εἴη πεντάθλου· καὶ κεῖται μὲν παρὰ τὸν Ἠλεῖον Ἀναυχίδαν, ἔχει δὲ ἁλτῆρας ἀρχαίους. ἐλεγεῖον δὲ ἐπ' αὐτὸ γεγραμμένον ἐστὶν ἐπὶ τοῦ μηροῦ·

Ζηνὶ θεῶν βασιλεῖ μ' ἀκροθίνιον ἐνθάδ' ἔθηκαν
Μενδαῖοι, Σίπτην χερσὶ βιασάμενοι.

τὸ μὲν δὴ Θράκιον τι εἶναι τεῖχος καὶ πόλις ἔοικεν ἡ Σίπτη, Μενδαίοις δὲ αὐτοῖς γένος τε Ἑλληνικὸν καὶ ἀπὸ Ἰωνίας ἐστίν, οἰκοῦσι δὲ ἀπὸ θαλάσσης ἄνω τῆς πρὸς Αἴνῳ πολει.

Здѣсь говорится, что жители Менде во Өракіи (родины Пеонія) принесли въ даръ Зевсу статую атлета или палестрита, упражняющагося гирями. Источникомъ для сооруженія статуи послужила десятая часть добычи, пріобрѣтенной отъ взятія города Сипты во Өракіи. Павзаній прибавляетъ еще, что самъ онъ едва не ошибся, принявъ это произведеніе за статую, поставленную въ честь какого нибудь атлета. Разсказъ этотъ совершенно ясенъ, и изъ него мы можемъ вывести только одно несомнѣнное заключеніе, что здѣсь мы встрѣчаемъ доказательство существованія атлетическаго жанра.

Не менѣе благопріятно другое мѣсто Павзанія. Въ числѣ посвятительныхъ подарковъ Микиөа Павзаній (V, 26, 3) называетъ „ἀγών... φέρων ἁλτῆρας“, работы Діонисія аргосскаго,—навѣрное, не что иное, какъ статую палестрита съ гальтерами въ рукахъ; слѣдовательно, не изображеніе отвлеченнаго понятія, какъ полагаютъ Бруннъ [1]), Фляшъ [2]) и Овербекъ [3]), а жанровую статую. Мы не видимъ здѣсь никакого аллегорическаго элемента, при которомъ, для связи между изображеніемъ и его содержаніемъ, требовалось бы болѣе или менѣе напряженное мышленіе. Здѣсь нѣтъ ничего загадочнаго; это простое, безхитростное изображеніе живой дѣйствительности, т. е. образецъ чистѣйшаго жанра. Общее названіе „ἀγών“, „состязаніе“, приведено, вѣроятно, потому, что на базѣ не было обычнаго имени [4]).

Затѣмъ остаются еще два свидѣтельства. Ножки Зевсова трона— Paus. V 11, 3—были соединены четырьмя перекладинами (κανόνες); на передней перекладинѣ первоначально было весемь фигуръ, но во время Павзанія одна уже была утеряна и оставалось только семь.

[1]) Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 46.

[2]) Baumeister, Denkm. S. 1093 Anm. 1.

[3]) Plastik[4] I, S. 142.

[4]) Если-бы Павзаній видѣлъ передъ собой статую *божества*, олицетворяющаго *подвигъ*, то онъ сказалъ бы: Ἀγὼν δαίμων, подобно тому, какъ въ первой книгѣ (I, 24, 3) онъ говоритъ: ἐν τῷ ναῷ Σπουδαίων δαίμων ἐστίν,

Онѣ представляли, по словамъ Павзанія, разные виды состязаній, введенныхъ въ Олимпійскія игры: εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα. „Между ними, говоритъ Павзаній, тотъ, что̀ покрываетъ голову повязкой, похожъ, какъ утверждаютъ, на элейскаго мальчика Пантарка, бывшаго любимцемъ Фидія и одержавшаго побѣду въ борьбѣ мальчиковъ въ 86 ол.".

Если мы согласимся съ тѣмъ, что ,,интересы вазовыхъ живописцевъ были совершенно тожественны съ тѣми, которые, какъ идеалъ, носились передъ глазами Мирона и другихъ представителей высшаго искусства" (Кекуле), и если мы припомнимъ краснофигурныя чаши архаическаго стиля съ изображеніемъ *палестры,* хотя бы только Берлинскую чашу Дуриса AZ 1883 Taf. 2 A, то для насъ станетъ совершенно ясно, что здѣсь мы имѣемъ одинъ изъ тѣхъ жанровыхъ сюжетовъ, которые были столь обычны на вазахъ, а именно *съ упражненіемъ палестритовъ.*

Въ другомъ мѣстѣ—VI 4, 5—Павзаній говоритъ: Ὁ δὲ παῖς ὁ ἀναδούμενος ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἐπεισήχθω μοι καὶ οὗτος ἐς τὸν λόγον Φειδίου τε ἕνεκα καὶ τῆς ἐς τὰ ἀγάλματα τοῦ Φειδίου σοφίας, ἐπεὶ ἄλλως γε οὐκ ἴσμεν ὅτου τὴν εἰκόνα ὁ Φειδίας ἐποίησε. У насъ нѣтъ ничего, что̀ могло бы привести насъ къ какому нибудь заключенію относительно этой статуи. Какъ назывался мальчикъ, гдѣ его статуя была поставлена, Павзаній не говоритъ; онъ не сообщаетъ даже, былъ ли онъ вообще олимпіоникомъ. Калькманнъ [1]) склоненъ отожествлять діадумена съ тѣмъ мальчикомъ, о которомъ у Павзанія (V 11, 3) сказано: τὸν δὲ αὐτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον ἐοικέναι τὸ εἶδος Παντάρκει λέγουσι, μειράκιον δὲ Ἠλεῖον τὸν Παντάρκην παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου· ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην ὀλυμπιάδι ἕκτῃ πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα. Однако этому противорѣчитъ смыслъ самого мѣста, гдѣ говорится не о портретѣ, а объ изображеніи человѣка; сравн. Quint. XII 10, 9: Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur. А если это такъ, то Павзаній не могъ разумѣть эфеба съ Зевсова трона, такъ какъ тамъ было восемь человѣческихъ фигуръ, между тѣмъ Павзаній говоритъ: ἐπεὶ ἄλλως γε οὐκ ἴσμεν ὅτου τὴν εἰκόνα ὁ Φειδίας ἐποίησε. Съ другой стороны, у насъ нѣтъ рѣшительно никакихъ данныхъ для того, чтобы отожествлять нашу статую съ Пантаркомъ у Paus VI 10, 6, какъ это дѣлаетъ Лешке [2]). Объясненіе приведеннаго мѣста будетъ легче

---

[1]) Pausanias der Perieget. S. 91.

[2]) Phidias' Tod und die Chronologie des Olympischen Zeus (Histor. Untersuchg. zum Schäfer—Jubiläum Bonn 1882) S. 34 ff.

и естественнѣе, если принять, что діадуменъ Фидія есть жанровое произведеніе и что Павзаній говоритъ о немъ единственно ради художественно-историческаго интереса [1]).

Изъ всего сказаннаго ясно видно, что нѣтъ никакой основательной причины отрицать существованіе атлетическаго жанра въ греческой пластикѣ. Статуи, которыя ставились въ честь побѣдителей въ Олимпіи, были жанровыя, а не портретныя. Извѣстіе Плинія XXXIV, 16 (S. Q. 370) о томъ, что каждый олимпійскій побѣдитель имѣлъ право на статую, но только троекратный побѣдитель удостоивался иконической статуи, т. е. статуи, представлявшей портретное его изображеніе,—слѣдуетъ считать преувеличеннымъ. Если-бы было что-нибудь подобное, то уже Павзаній не упустилъ бы случая сказать объ этомъ, какъ очевидецъ. Но этого въ разсказѣ его нѣтъ, между тѣмъ есть извѣстія о томъ, что жители Коса поставили Филину статую лишь послѣ *пяти* побѣдъ, одержанныхъ имъ въ Олимпіи (Paus. VI 17, 2) а Тисандръ изъ Накса одержалъ *четыре* побѣды и, кажется, вовсе не имѣлъ статуи (Paus. VI 13, 8).

Итакъ, полагаемъ, мы въ правѣ сдѣлать слѣдующее заключеніе. Не подлежитъ сомнѣнію, что большинство аѳинскихъ вазовыхъ живописцевъ, работавшихъ въ эпоху, предшествующую вѣку Перикла, было вовлечено въ сферу вліянія греческой пластики и что побужденіе къ изображенію греческой молодежи прежде всего явилось среди скульпторовъ. Эти послѣдніе начали съ того, что приходилось имъ больше подъ силу, а именно съ спокойно стоящихъ фигуръ атлетовъ. Древнѣйшими изъ этого рода памятниковъ Павзаній называетъ статуи въ честь Праксидама, уроженца острова Эгины (59 ол.) и Рексибія, жителя города Опунта (61 ол.) [2]). Сюда также нужно отнести статую въ честь панкратіаста Арраxіона, которую жители Фигаліи поставили у себя на площади въ 54 ол. или немного позже (Paus. VIII 40, 1). Какъ слѣдуетъ представлять себѣ эти статуи, хорошо извѣстно. До насъ дошелъ цѣлый рядъ мужскихъ обнаженныхъ фигуръ, такъ называемыхъ „Аполлоновъ“ [3]). Всѣ эти „Аполлоны“ совершенно согласны съ тѣмъ характеромъ, какой, по свидѣтельству Павзанія, имѣла статуя Арраxіона: οὐ διεστᾶσι μὲν πολὺ οἱ πόδες, καθεῖνται δὲ παρὰ πλευρὰν αἱ χεῖρες ἄχρι τῶν γλουτῶν.

Послѣ первыхъ, болѣе простыхъ опытовъ скульпторы мало по малу стали изображать атлетовъ въ моментъ какого-нибудь оживлен-

---

[1]) См. Kalkmann, Pausan. S 90.

[2]) Paus VI 18, 7.

[3]) Статуи эти найдены на материкѣ Греціи и на островахъ Архипелага: Аполлонъ Орхоменскій (теперь въ Національномъ музеѣ въ Аѳинахъ, Ann. d. Inst. 1861, tav. E, Bull. d. corr. hell. 1881, pl. IV, p. 319 (Collignon), Brunn, Denkmäler griech. u. römisch.

наго дѣйствія. Они умѣли придать сюжету необычайное разнообразіе и богатство содержанія. Можно удивляться ихъ искусству въ такихъ тѣсныхъ рамкахъ почерпать столько матеріала и находить столько интереса. Статуи нравились ихъ соотечественникамъ и находили себѣ покупателей: ихъ ставили въ Олимпіи и въ другихъ мѣстахъ, чтобы увѣковѣчить память людей, одержавшихъ побѣду на олимпійскихъ играхъ. Опыты скульпторовъ въ области *атлетическаго жанра*, повидимому, были причиной, почему возникъ самый обычай ставить статуи олимпійскимъ побѣдителямъ. Многія статуи были исполнены по заказу, и даже мотивъ ихъ былъ подсказанъ художнику заказчикомъ. Такъ напр. Павзаній (VI 10, 3) по поводу статуи атлета въ честь Главка говоритъ: σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα, ὅτι ὁ Γλαῦκος ἦν ἐπιτηδειότατος τῶν κατ' αὐτὸν χειρονομῆσαι πεφυκώς. Сюда нужно отнести и „Лада“ Мирона. Но большинство, навѣрное, было уже раньше изготовлено въ мастерскихъ скульпторовъ и, какъ своими размѣрами, такъ и сюжетами, принаровлено къ состоянію и характеру своихъ покупателей. Павзаній (VI 8, 3) разсказываетъ, что Евботъ изъ Кирены, узнавъ отъ ливійскаго прорицалища, что въ Олимпіи побѣдитъ въ бѣгѣ, приготовилъ для себя статую заранѣе; въ одинъ и тотъ же день онъ былъ объявленъ побѣдителемъ и поставилъ статую. Жители Менде во Ѳракіи, какъ мы уже знаемъ, принесли въ даръ Зевсу статую палестрита, упражняющагося гирями (Paus. V 27, 12).

Вышеизложенное показываетъ, что нѣтъ никакой необходимости выдѣлять въ особую группу часто упоминаемые у Плинія apoxyomenoi, perixyomenoi, destringentes se pueri, какъ это думаетъ Эртель [1]). Существованіе этихъ статуй еще одинъ лишній разъ подтверждаетъ мысль, что всѣ вообще статуи атлетовъ и палестритовъ представляли не что иное, какъ студіи, какъ чисто жанровыя произведенія, созданныя ради ихъ мотивовъ.

Что касается колесницъ и статуй коневодовъ, то ихъ также слѣдуетъ назвать жанровыми произведеніями. Мнѣніе наше основано на

Sculptur, München, Bruckmann, 77 a), Аполлонъ, открытый на Терѣ (Національн. муз., Schöll, Arch. Mitteilungen aus Griechenland Taf. 4, 8, S. 23, 1, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 66, Wolters, Gipsabgusse, № 14), Аполлонъ Тенейскій (въ Мюнхенской Глиптотекѣ, Mon. d. Inst. IV, tav. 44, Brunn-Bruckmann, Denkm. der gr. röm. Sculpt. 1), Аполлонъ изъ Беотіи въ Брит. муз. (Arch. Zeit 1882, Taf. 4), два мужскихъ торса, найден. въ Акціумѣ (теперь въ Луврѣ, Gar. arch. 1886, p. 255, pl. 29 (Collignon), Br.—Br. 76 a u. b), много фигуръ и фрагментовъ, найден. въ Беотіи въ мѣстности, гдѣ нѣкогда находился храмъ Аполлона Птоскаго (Bull. de corr. hell. 1886, pl. IV, 1887, p 177 u pl. VIII (Holleaux), Br.—Br. 12 b), торсъ изъ Мегары и мраморъ съ о. Накоса въ Націон. муз. въ Аѳинахъ, статуя съ о. Мелоса (въ Аѳинахъ, B. d. corr. hell. 1892, pl. 16, p. 560 bs.). Во всѣхъ этихъ статуяхъ замѣчается сильное стремленіе къ реализму или къ правдѣ природы, несмотря на неумѣлое исполненіе и грубость формъ.

[1]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen, S. 10.

слѣдующихъ соображеніяхъ. Во-первыхъ, Плиній называетъ ихъ просто: quadrigae bigaeque [1]). Слѣдовательно, для самихъ древнихъ онѣ не представляли иного интереса. Далѣе, по поводу колесницы Гіерона Сиракузскаго, работы Оната, Павзаній (VI, 12, 1 и VIII, 42, 8) говоритъ, что Гіеронъ умеръ, не исполнивъ своего обѣта—внести ἀνάθημα Олимпійскому Зевсу за конныя побѣды, и что только сынъ его, Диноменъ, привелъ въ исполненіе обѣщаніе отца. Это извѣстіе, указывающее на то, что колесница Гіерона есть ничто иное, какъ жанровое произведеніе, можетъ служить исходнымъ пунктомъ для сужденія о другихъ колесницахъ.

Изъ сообщеній Павзанія видно, что эгинская школа ваянія преимущественно составила себѣ славу статуями въ честь олимпійскихъ побѣдителей [2]). Передовымъ дѣятелемъ этой школы является безспорно Главкій. Онъ исполняетъ цѣлый рядъ работъ по заказу олимпіониковъ: бронзовую колесницу для Гелона (Paus. VI 9, 4), статую въ честь атлета Θеагена изъ Θазоса (Paus. VI 11, 2—9), статую для кулачнаго бойца Филона изъ Корциры (Paus. VI 9, 9) и статую въ честь Главка, о которой Павзаній говоритъ: σκιαμαχοῦντος δὲ ὁ ἀνδριὰς παρέχεται σχῆμα (Paus. VI, 10, 3).

Меньшею извѣстностью пользовались Птолихъ, изваявшій статую эфеба, держащаго въ рукахъ сосновую шишку и гранатовое яблоко, для своего соотечественника Θеогнета (Paus. VI, 9, 1), Серамбъ, исполнившій статую для кулачнаго бойца Агіада (Paus. VI 10, 9), и Симонъ, изваявшій лошадь съ возницей для Формида (Paus. V, 27, 2).

Второй значительный мастеръ эгинской школы, Онатъ, исполняетъ колесницу въ честь Гіерона Сиракузскаго (Paus. VI, 12, 1; VIII, 42, 8).

Олимпія доставляла различнаго рода художественныя задачи не однимъ эгинскимъ скульпторамъ. Школы Сикіона и Аргоса также обязаны своей славой статуямъ атлетовъ. Успѣхъ этихъ школъ въ этомъ отношеніи былъ самый блестящій и послѣдствія неисчислимой важности.

Въ Сикіонѣ представителями этого рода жанра были: Клеойтъ, произведеніе котораго Павзаній видѣлъ на аѳинскомъ Акрополѣ; это—мужчина съ серебряными ногтями, надѣвающій на голову шлемъ (Paus. VI 20, 14; I 24, 3); Канахъ, изъ произведеній котораго упоминаются celetizontes pueri, эфебы на скаковыхъ лошадяхъ (Plin. XXXIV, 75), въ память побѣды на скачкахъ.

---

[1]) Plin. N. H. XXXIV, 72.

[2]) См. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 281 sq.

Въ Аргосѣ Агеладъ, вождь и образецъ скульпторовъ, представитель бронзовой техники, исполняетъ статуи атлетовъ для стадіодрома Аноха (Paus. VI 14, 11) и панкратіаста Тимасиѳея (Paus. VI 8, 6), и колесницу Клеосѳена изъ Эпидамна (Paus. VI 10, 6)[1].

Изъ числа другихъ аргосскихъ художниковъ назовемъ Евтелида и Хрисоѳемида, исполняющихъ статуи для Ѳеопомпа и отца его Дамарета; статуя Дамарета представляла *гоплитодрома* (Paus. VI 10, 4). Діонисій исполняетъ рядъ посвятительныхъ подарковъ для Микиѳа и въ числѣ ихъ 'Αγῶν, статую палестрита, держащаго гальтеры въ рукахъ (Paus. V 26, 3).

Наши свѣдѣнія о жанрѣ этой эпохи не ограничиваются извѣстіями древнихъ писателей. До насъ дошло нѣсколько памятниковъ, дающихъ понятіе о жанровыхъ произведеніяхъ названныхъ скульпторовъ.



Рис. 94.—Гоплитодромъ Бронзовая статуэтка въ Тюбингенѣ.

Прежде всего слѣдуетъ упомянуть о превосходной бронзѣ въ Тюбингенѣ[2]). Это небольшая бронзовая фигура мужчины въ шлемѣ (рис. 94), перешедшая въ 1798 году изъ собранія Тих'а въ античный кабинетъ Тюбингенскаго Университета. Недостаетъ только концовъ пальцевъ правой руки и длиннаго султана, слѣды котораго замѣтны еще вверху на шлемѣ и на спинѣ. Тѣлоположеніе этой фигуры заставляло считать ее возницей, который лѣвой рукой тянетъ вожжи, а протянутой правой усмиряетъ лошадей (Вольтерсъ). Велькеръ[3]) высказалъ догадку, что это Батонъ, возница Амфіарая, старающійся удержать лошадей передъ образовавшейся въ землѣ трещиной. Истинный смыслъ этого произведенія объяснилъ Гаузеръ[4]). Опираясь на вазовыя картины, онъ высказалъ мнѣніе, что эта фигура въ шлемѣ и со щитомъ въ лѣвой рукѣ (щитъ возстановить нетрудно) есть никто иной, какъ гоплитодромъ, участникъ въ бѣгѣ

[1]) О времени дѣятельности Агелада см. Brunn, Gesch. d. griech Künstler I S. 50 ff. Соображенія Брунна опровергаютъ дату Роберта (Arch. Maerchen, S. 39 f.).

[2]) Jahrbuch des arch. Inst. I, 1886, S. 163, Taf. 9 (Schwabe), Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 306, fig. 152, Wolters, Gipsabgüsse, № 90.

[3]) A. D. II, S. 181.

[4]) Jahrbuch des arch. Inst. II, S. 95.

съ оружіемъ. Лѣвой рукой онъ держитъ тяжелый щитъ; правая рука протянута для равновѣсія, ноги согнуты, какъ у человѣка, который собирается бѣжать. По стилю это произведеніе стоитъ ближе всего къ эгинской группѣ.

Другое произведеніе пелопоннесской жанровой скульптуры, это издавна извѣстная, но только въ новѣйшее время правильно оцѣненная бронзовая статуя мальчика, меньше натуральной величины (1,11 м. высоты), во дворцѣ Шіарра въ Римѣ [1]). Правая кисть съ частью руки, ступни ногъ и рогъ изобилія въ лѣвой рукѣ (онъ опущенъ на рисункѣ у Овербека) дополнены въ новѣйшее время. Этотъ юноша, безъ сомнѣнія, есть побѣдитель въ состязаніяхъ мальчиковъ. Немного откинутая назадъ голова показываетъ овальное лицо безъ улыбки, свойственной архаическимъ статуямъ. Глаза представляютъ пустыя впадины. Низкій лобъ образуетъ немного назадъ наклоненное продолженіе носа. Брови обозначены узкими полосками; волосы на головѣ наложены какъ гладкій парикъ съ округленнымъ краемъ; поверхность его тщательно награвирована и представляетъ покрышку точно другъ на друга наложенныхъ перьевъ, вмѣсто волосъ [2]). Грудь значительно выдается впередъ, но отъ сосковъ внизъ до лобка тѣло образуетъ мало волнистую линію; спереди поражаетъ худоба въ неразвитомъ и ввалившемся животѣ, какой должны были имѣть молодые атлеты. Исполненіе этой статуи относятъ ко времени персидскихъ войнъ и связываютъ съ аргиво-сикіонской школой.

Наконецъ, достойнымъ образчикомъ пелопоннесскаго жанра служитъ бронзовая статуэтка Берлинскаго музея, которую мы воспроизводимъ на таблицѣ II [3]). Найдена она въ Арголидѣ въ Лигуріо вблизи знаменитаго эпидаврскаго святилища Асклепія. Высота статуэтки безъ базы 0,35 millim. Базой служитъ квадратная плита съ четырьмя широкими шипами на углахъ, посредствомъ которыхъ она была, вѣроятно, прикрѣплена къ большей базѣ изъ камня. Статуэтка сохранилась превосходно; на ней не замѣтно ни малѣйшихъ слѣдовъ окисленія. Она имѣетъ блестящую гладкую поверхность и темнозеленую патину. Эти особенности не случайны: онѣ встрѣчаются только на тѣхъ бронзахъ, которыя съ вѣроятностью могутъ быть приписаны мастерскимъ Аргоса въ VI ст. [4]). Всѣ рѣзкія детали ста-

---

[1]) Studniczka, Roem. Mittheil. II, 1887, S. 90, Taf. IV—V, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 321, Fig. 161, Overbeck, Plastik[4] I, Fig. 62

[2]) Подобную обработку волосъ представляетъ бюстъ такъ называемаго Ферекида въ Мадридѣ; см. Overbeck, Plastik[4] I, Fig. 64.

[3]) Furtwängler, 50e Programm zum Winchelmannsfeste, 1890, S. 125 ff. Taf. 1.

[4]) См. Olympia, Bd. IV, Die Bronzen, S. 102 f. 163 ff.

туи исполнены посредствомъ гравированія; таковы—линіи волосъ, кружочки вокругъ грудныхъ сосковъ, желобокъ между носомъ и верхнею губою, края вѣкъ, ушныя раковины, и т. д. Статуетка представляетъ голаго юношу или мальчика съ крѣпкими, развившимися формами; онъ спокойно стоитъ на обоихъ подошвахъ своихъ ногъ, но тяжестью тѣла опирается больше на лѣвую ногу, вслѣдствіе чего лѣвое плечо его нѣсколько опущено, а правая нога немного согнута. Голова наклонена впередъ и смотритъ прямо. Волосы зачесаны такъ, что отъ темени расходятся волнистыми бороздами и затѣмъ подобраны въ видѣ вала, обхватывающаго голову надъ ухомъ. Въ лѣвой рукѣ юноша держитъ шарообразный предметъ, а правая рука опущена внизъ; она также держала какой-то предметъ, теперь исчезнувшій, какъ показываетъ просверленная въ кулакѣ дыра, съуживающаяся къ задней сторонѣ.

Что касается сюжета нашей статуи, то прежде всего можно было бы предполагать, что круглый предметъ въ лѣвой рукѣ мальчика есть яблоко, знакъ атлетической побѣды, и что мальчикъ, слѣдовательно, есть побѣдитель въ состязаніи. Извѣстно, что атлетовъ, одержавшихъ побѣды, награждали теніями, вѣнками, цвѣтами, вѣтками и гранатовыми плодами. Картина на одной чернофигурной аттической амфорѣ въ Орвіето представляетъ двухъ еще борющихся атлетовъ и побѣдителя, руки котораго нагружены вѣтками и теніей и который сверхъ того держитъ въ фартухѣ четыре гранатовыхъ яблока. Статуя, сооруженная въ Альтисѣ въ честь мальчика Ѳеогнета изъ Эгины, побѣдителя въ борьбѣ, держала въ рукахъ сосновую шишку и гранатовое яблоко [1]). Наконецъ, слѣдуетъ вспомнить о „mala ferens nudus“ Пиѳагора [2]). Въ Дельфахъ яблоки были даже оффиціальной наградой побѣды [3]).

Однако противъ подобнаго предположенія говоритъ то, что скульпторъ не позаботился охарактеризовать яблоко посредствомъ зарубки или какого-нибудь иного указанія на его форму. Между тѣмъ античные художники даже въ своихъ торопливыхъ произведеніяхъ, каковы рисунки на вазахъ, не забывали отмѣтить особенностей плода.

По мнѣнію Фуртвэнглера [4]), предметъ который юноша держитъ въ лѣвой рукѣ, есть мячъ. Игра въ мячъ была туземной въ дорическихъ государствахъ Пелопоннеса. Особенно у лакедемонянъ она

---

[1]) Paus. VI, 9, 1.

[2]) Urlichs, Herakles und die Hydra, S. 22 (Verh. d. Philol. vers. zu Görlitz).

[3]) Anth. Pal. 9, 357. Lucian Anach. 9.

[4]) 50• Programm zum Winckelmannsfeste, S. 133 f.



Мальчикъ съ мячемъ.

Бронзовая статуэтка изъ Лигуріо въ Берлинск. муз.

Свѣтопечать С. В. Кульженко. Кіевъ.

пользовалась почетомъ и распространеніемъ. У спартанцевъ цѣлый классъ молодыхъ людей, переходящихъ изъ возраста эфебовъ въ возрастъ зрѣлаго мужчины, носилъ названіе σφαιρεῖς[1]) отъ того, какъ думаетъ Фуртвэнглеръ, что главнымъ упражненіемъ ихъ была игра въ мячъ. Танецъ вмѣстѣ съ бросаніемъ мяча извѣстенъ уже Гомеру; въ *Одиссеѣ* два раза говорится объ игрѣ въ мячъ[2]). Въ Аргосѣ, во время одного праздника мальчики назывались βαλλαχράδαι[3]) отъ того, что тогда происходили хороводы мальчиковъ, соединенные съ игрою въ мячъ и съ танцами. Такимъ образомъ, скульпторомъ, исполнившимъ нашу статуэтку, по мнѣнію Фуртвэнглера, руководило чисто дорическое воззрѣніе: онъ представилъ полнаго силы молодаго человѣка съ мячемъ въ рукѣ въ статуѣ, которую онъ жертвовалъ, какъ посвятительный подарокъ. Что касается предмета, который юноша держалъ въ правой рукѣ, то опредѣлить его невозможно, такъ какъ отбойникъ, о которомъ слѣдовало бы подумать, не употреблялся во время игры въ мячъ.

Изъясненіе композиціи, предложенное Фуртвэнглеромъ, кажется намъ правильнымъ, и мы не можемъ не присоединиться къ его мнѣнію, хотя не соглашаемся съ нимъ въ частностяхъ. Начать съ того, что наша фигура ни въ какомъ случаѣ не можетъ принадлежать къ классу тѣхъ молодыхъ людей, которые переходятъ изъ возраста эфебовъ въ возрастъ зрѣлаго мужчины. Мы имѣемъ дѣло съ мальчикомъ. На его нѣжный возрастъ указываетъ отсутствіе лобковыхъ волосъ. Фуртвэнглеръ настаиваетъ на томъ, что это обстоятельство есть умышленное стремленіе художника къ обобщенію. Но это трудно допустить у такого реалиста, какимъ былъ авторъ статуэтки. Въ самомъ дѣлѣ, статуэтка отличается энергичностью исполненія, которая должна вызвать восторгъ любителей, требующихъ отъ искусства только правдивости. Тѣло мальчика сдѣлано очень мясистымъ, такъ что фигура страдаетъ даже неправдоподобностью, преувеличеніемъ. Эти грубыя, дюжія формы показываютъ, что природа доставляла художнику источникъ, изъ котораго онъ черпалъ безъ разбора, ни мало не заботясь объ условной красотѣ, и матеріальное подражаніе природѣ считалъ истинной задачей искусства. Кромѣ того, мы полагаемъ, что скульпторъ не задавался никакими культурно-историческими задачами, а просто изобразилъ то, что видѣлъ: статуэтка представляетъ мальчика, собирающагося играть въ мячъ; просверленная въ правомъ

---

[1]) Paus. III, 14, 6; CIG 1386. 1432.
[2]) θ 370 sq.
[3]) Plut. quaest. gr. 51.

кулакѣ дыра, съуживающаяся къ задней сторонѣ, показываетъ, что мальчикъ держалъ палку особенной формы, расширяющуюся на концѣ и, можетъ быть, изогнутую, которая служила ему отбойникомъ [1]).

* * *

Свѣдѣнія наши о скульптурѣ Аттики въ эпоху, предшествующую 480 году, составляютъ исключительный плодъ раскопокъ новѣйшаго времени. Послѣднія находки на аѳинскомъ акрополѣ познакомили ученый и художественный міръ со множествомъ памятниковъ и скульптурныхъ сюжетовъ, неизвѣстныхъ доселѣ. Находки возбудили цѣлый рядъ вопросовъ, среди которыхъ на первомъ мѣстѣ являются два: кого могутъ изображать открытыя статуи и кѣмъ онѣ созданы.

Какъ относительно перваго, такъ и относительно втораго вопроса изслѣдователи не сходятся въ своихъ мнѣніяхъ. Женскія статуи иногда принимались за изваянія божествъ, Аѳины, Артемиды, а также за изображенія дочерей Кекропса или нимфъ [2]). Всѣ эти толкованія не имѣютъ за собой никакихъ доказательствъ. Серіезнаго вниманія заслуживаютъ только два мнѣнія. Одно изъ нихъ принадлежитъ Винтеру [3]), который въ женскихъ статуяхъ видитъ *портреты* дочерей гражданъ изъ лучшихъ аѳинскихъ фамилій [4]). Другое мнѣніе высказалъ Софулисъ [5]), признававшій эти статуи не за изображенія какихъ нибудь опредѣленныхъ личностей, а просто за студіи, за художественныя произведенія, достойныя быть поднесенными въ даръ любому божеству.

По нашему мнѣнію, предположеніе Софулиса—самое вѣроятное и удовлетворительное изъ всѣхъ имѣющихъ въ виду разрѣшить вопросъ о содержаніи акропольскихъ статуй. Съ мнѣніемъ Винтера невозможно согласиться на слѣдующихъ основаніяхъ.

На базѣ женской статуи Антенора существуетъ надпись, въ которой говорится, что статую посвятилъ гончаръ-живописецъ Неархъ: Νέαρχος ἀνέ[θηκεν ὁ κεραμε]ὺς ἔργων ἀπαρχὴν [τἀθηναίᾳ. Ἀντήνωρ ἐπ[οίησεν] ὁ Εὐμάρους τ]ὸ ἄγαλμα [6]). Упомянемъ еще статую Акропольскаго музея № 686, найденную на Акрополѣ во время раскопокъ

---

[1]) См. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 321.

[2]) Исторія этихъ мнѣній изложена у А. А. Павловскаго въ его изслѣдованіи: Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, стр. 6 и слѣд.

[3]) Ueber die griech. Porträtkunst S. 7.

[4]) Мнѣніе Винтера раздѣляютъ Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 353, и А. А. Павловскій, *op. c.*, стр. 248 сл.

[5]) Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα κορῶν ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἐν Ἀθήναις, 1892, p. 9 sq.

[6]) См. Robert, Hermes XXII (1887), S. 135. Ср. Ἐφημ. ἀρχ. 1886, стр. 81, табл. 6, № 4, и Overbeck, Plastik⁴ I, S. 291 Anm. 86.

1882 года [1]). Къ ней относятъ базу съ нижней частью женскихъ ногъ и съ надписью: Εὐθύδικος ὁ Θαλιάρχου ἀνέθηκεν [2]).

Фактъ посвященія мужчинами женскихъ статуй представляетъ самое сильное возраженіе противъ предположенія о портретахъ. Правда, на это возражаютъ, что статуи могутъ представлять родственницъ посвящающихъ мужчинъ [3]). Но такое объясненіе кажется намъ совершенно произвольнымъ. Во-первыхъ, если бы грекъ посвятилъ статую въ честь жены, дочери или вообще какого-нибудь *другаго* лица, то объ этомъ было бы сказано въ надписи. Это можетъ быть доказано многими примѣрами. Среди ἀναθήματα въ Олимпіи была статуя Формида, въ видѣ сражающагося воина (Paus. V, 27, 7). Надпись объясняла, что статуя поставлена въ честь Формида, а пожертвована сиракузяниномъ Ликортою, другомъ Формида. На базѣ квадриги Гіерона была слѣдующая надпись (Paus. VIII 42, 9):

Σόν ποτε νικήσας, Ζεῦ Ὀλύμπιε, σεμνὸν ἀγῶνα
τεθρίππῳ μὲν ἅπαξ, μουνοκέλητι δὲ δίς,
δῶρ' Ἱέρων τάδε σοι ἐχαρίσσατο· παῖς δ'ἀνέθηκε
Δεινομένης πατρὸς μνῆμα Συρακοσίου.

Приведемъ наконецъ еще одну надпись Loewy, IGB, 116: [Ἀθη]νᾷ καὶ [Πα]νδρόσῳ...ος Διονυσικλέους Τρινεμεεὺ[ς τὴ]ν θυγατέρα Φίλαν ἀνέθηκεν ἐρρηφορήσασαν. Ἐπὶ ἱερείας Θεοδότης Πολυόκτου Ἀμφιτροπῆθεν. Καΐκοσθένης ἐπόησεν.

Во-вторыхъ, самая надпись на статуѣ Антенора устраняетъ всякія превратныя толкованія и догадки, такъ какъ она совершенно яснымъ и понятнымъ образомъ гласитъ, что гончаръ Неархъ тратитъ первую заработанную за свои издѣлія плату на сооруженіе статуи для Аѳины; онъ исполняетъ свой обѣтъ—принести пожертвованіе или посвятительный даръ богинѣ покровительницѣ искусствъ и ремеслъ за первое счастливое начало своей торговли. Таковъ смыслъ, заключающійся въ словахъ „ἔργων ἀπαρχήν".

Наконецъ, вазовая живопись позволяетъ намъ установить нѣкоторыя руководящія вѣхи на пути изслѣдованія этого вопроса. Главное достоинство вазовыхъ рисунковъ архаической эпохи состоитъ именно въ томъ, что ихъ художественный характеръ въ общихъ чертахъ всегда вполнѣ соотвѣтствуетъ художественному характеру пла-

---

[1]) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 356, pl. VI, 2, А. А. Павловскій, *op. c.*, рис. 83 a и b.

[2]) CIA IV, 1, 373 [118].

[3]) См. Winter, Jahrbuch des arch. Inst. II, 1887, S. 220 Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 353, note 1.

стики: въ нихъ одинаковое пониманіе и воспроизведеніе предметовъ и, что главное, тѣ-же самые сюжеты.

Изучая вазовую живопись въ эпоху, предшествующую вѣку Перикла, не трудно замѣтить одну, странную на первый взглядъ, особенность; а именно: въ весьма рѣдкихъ случаяхъ содержаніемъ вазовыхъ картинъ является изображеніе женщины. Мы разумѣемъ женщину въ мѣщанскомъ смыслѣ слова, если такъ можно сказать, то-есть хозяйку дома, мать семейства, вообще женщину среди домашнихъ занятій. Большинство живописцевъ рисуютъ фигуры богинь, нимфъ, вакханокъ, миѳологическихъ и гомеровскихъ героинь, Елены, Гекубы, Андромахи, и т. п., даже гетеръ. Слѣдовательно, они почерпаютъ свои силы въ окружающей дѣйствительности, широко пользуются для своего художественнаго развитія костюмомъ, позами и лицами женщинъ. Но мы не находимъ на вазахъ благородныхъ аѳинянокъ среди ихъ повседневныхъ занятій. Гинекей, казалось, былъ герметически закрытъ отъ взоровъ частныхъ лицъ. Къ архаическимъ картинамъ чернофигурной техники относятся женщины съ сосудами у колодца на *гидріяхъ* и нѣсколько погребальныхъ табличекъ, изображающихъ погребеніе съ семьей, собравшейся вокругъ умершаго. На краснофигурныхъ вазахъ очень часто появляются въ сценахъ попоекъ и пирушекъ гетеры, флейтистки, танцовщицы, охотно проводящія время въ веселой компаніи. Благородная же аѳинянка, женщина изъ лучшихъ аѳинскихъ фамилій остается невидимой. Это обстоятельство должно находить себѣ объясненіе въ складѣ жизни аѳинянокъ того времени. Замкнутость въ гинекеѣ и полная отчужденность отъ общественныхъ интересовъ, невѣжество, имущественная и личная зависимость отъ отца, брата или мужа,—таковы фактическія существенныя черты положенія женщины въ аѳинской демократіи VI и V вв. до Р. Х. [1]). Аѳинянка скрывалась въ отдаленныхъ частяхъ дома, окруженная дѣтьми и трудолюбивыми невольницами, проводя время за работой, за туалетомъ или въ болтовнѣ съ подругами. Такимъ образомъ, замкнутостью гинекея *отчасти* слѣдуетъ объяснить пробѣлъ который мы находимъ на вазахъ. Но, разумѣется, не это была главная причина, такъ какъ во второй половинѣ V вѣка сюжеты вазовыхъ картинъ внезапно, какъ бы по волшебству, измѣняются. Религіозные сюжеты дѣлаются болѣе рѣдкими, сцены палестры и пирушекъ молодыхъ людей исчезаютъ и на ихъ мѣсто появляются собранія женщинъ, сцены туалета, болтовни, работы, музыки, дѣтскія игры. Дѣйствительная причина отсутствія аѳинянки на архаическихъ вазахъ заклю-

---

[1]) Ѳ. Г. Мищенко, Раціонализмъ Ѳукидида. Кіевъ 1881, ч. I, стр. 174.

чается въ томъ, что содержаніемъ вазовыхъ картинъ является, какъ мы видѣли, исключительно непосредственная общественная и уличная жизнь Аѳинъ, женщина же изъ высшаго аѳинскаго общества живетъ затворницей въ глубинѣ своего дома и не принимаетъ участія въ общественной жизни.

Показанія вазовой живописи весьма важны. Отсюда слѣдуетъ, что нѣтъ никакого основанія предполагать, будто женскія статуи акрополя—посвятительные подарки и портреты женщинъ богатыхъ, лучшихъ аѳинскихъ фамилій. Совершенно невѣроятно, чтобы благородная аѳинянка VI вѣка могла согласиться въ праздничномъ костюмѣ „позировать“ въ мастерской скульптора, гдѣ, какъ въ лавкахъ купцовъ и въ цирульняхъ, всегда были посѣтители—мужчины.

Сюжетъ нашихъ статуй, очевидно, *жанроваго содержанія*, представляетъ обильное поле догадкамъ и едва ли можетъ быть доведенъ до полной ясности.

При первомъ взглядѣ на женскія статуи Акрополя видно, что онѣ, подобно такъ называемымъ „Аполлонамъ“, составляютъ одну семью. Это—изображеніе стоящей женщины, которая одной рукой обыкновенно приподнимаетъ край своей длинной одежды, а въ другой рукѣ держитъ какой-то предметъ, можетъ быть, цвѣтокъ или плодъ. Одежда состоитъ изъ двухъ частей: хитона и гиматія. Нижняя одежда—это іоническій хитонъ съ широкими рукавами, сдѣланный изъ полотняной матеріи и падающій до ногъ. Спереди по серединѣ хитона сверху внизъ часто идетъ широкая вышитая лента (*παρυφή*), состоящая изъ меандровъ. Такъ какъ хитонъ образуетъ очень длинную одежду, то онъ подобранъ и подоткнутъ подъ поясъ, образуя широкую пазуху, идущую вокругъ всего тѣла; иногда его поддерживаютъ спереди лѣвой рукой, но чаще лѣвая рука поднимаетъ сбоку часть хитона, чтобы сдѣлать болѣе свободной походку. Верхняя часть хитона отличается отъ нижней своими волнистыми, болѣе мелкими складками. Различный способъ трактовки верхней и нижней части одежды, какъ бы указывающій на различный матеріалъ этихъ двухъ частей, заставилъ большинство ученыхъ видѣть особую шерстяную вязанную одежду, хитонискъ [1]). Только Софулисъ [2]) объясняетъ волнистыя линіи, отличающія верхнюю часть одежды отъ нижней, болѣе мелкими, болѣе собранными вмѣстѣ складками. Мы не имѣемъ никакого основанія возражать противъ справедливости этого послѣдняго толкованія. На цѣломъ рядѣ вазовыхъ картинъ можно видѣть, что живописцы

---

[1]) См. Lecbat, Bull. de corr. hell. XIV (1890), p. 307, Collignon, Hist. de la sc. gr. I, p. 342 sq.

[2]) Τὰ ἐν 'Ακροπόλει ἀγάλματα κορῶν, p. 18. Ср. также Kalkmann, Zur Tracht archaischer Gewandfiguren, Jahrb. d. arch. Inst. XI, 1896, S. 29, Studniczka, Röm. Mitth. III, S. 287, 35.

архаическаго періода не затруднялись различно трактовать одну и ту же одежду на одномъ и томъ же памятникѣ. Такъ напр. на вазѣ Брига [1]) мы видимъ женскую фигуру, гдѣ складки нижней пазухи и праваго рукава сдѣланы волнистыми линіями, а складки лѣваго рукава верхней пазухи и нижней части хитона—прямыми линіями. Очевидно, такъ поступали для того, чтобы оттѣнить одну часть одежды отъ другой и избѣжать монотонности рисунка. Ту же особенность показываетъ костюмъ менадъ на чашѣ Гіерона [2]); здѣсь только нижняя пазуха (и то не у всѣхъ фигуръ) обозначена волнистыми линіями, все же остальное исполнено прямыми линіями. На одной вазовой картинѣ (Chabouillet *Coll. Fould*, pl. 17) верхняя и нижняя части мужскаго хитона трактованы различно и производятъ впечатлѣніе, будто онѣ исполнены изъ различнаго матеріала.

Верхняя часть костюма есть іоническій шерстяный гиматій или πέπλος, конецъ котораго проходитъ подъ лѣвую руку и образуетъ на правой сторонѣ длинныя и тяжелыя симметрическія складки; впрочемъ, ношеніе гиматія на нашихъ статуяхъ отличается большимъ разнообразіемъ; то его застегиваютъ на крючокъ на правомъ плечѣ, то онъ сложенъ вдвое и наброшенъ на спину, точно шаль.

Въ VI вѣкѣ аѳинянки любили заниматься убранствомъ своихъ волосъ. Наши статуи показываютъ, до какой щепетильной и кропотливой заботливости доведено было ухаживаніе за волосами [3]); прическа составляла повидимому самую важную и трудную часть въ туалетѣ женщинъ. Съ какимъ стараніемъ аттическіе скульпторы отдѣлываютъ сложное расположеніе волосъ, заплетенныхъ и завитыхъ сообразно всѣмъ требованіямъ моды! Самая простая и самая обыкновенная прическа состояла въ томъ, что спереди волосы завивались щипцами въ мелкіе локоны, а сзади вся масса волосъ, заплетенныхъ въ косы или вьющихся отъ щипцовъ, падала на спину, покрывая плечи; здѣсь рѣзецъ скульптора воспроизводилъ каждую косу или локонъ зигзаговыми линіями, перерѣзываемыми горизонтальными бороздами [4]). Отъ ушей на грудь ниспадаютъ локоны въ видѣ трехъ или четырехъ спиральныхъ или волнистыхъ лентъ. Особенно расположенію волосъ на лбу женщины старались давать возможное разнообразіе. Почти всегда головной уборъ дополняетъ στεφάνη, родъ толстой повязки изъ кожи или войлока, украшенной пальметами.

---

[1]) См. Mon. d. Inst. V, tav. 14.

[2]) Wiener Vorlegebl. Ser. A, Taf. 4.

[3]) См. А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ, стр. 202 сл.

[4]) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 174, А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ, рис. 61.

Словомъ, скульпторы одѣли свои фигуры такъ, какъ одѣлась бы женщина, любящая наряжаться, заботящаяся объ украшеніи себя богатыми серьгами, ожерельями и браслетами, неравнодушная къ красивымъ мелочамъ костюма. Но эти столь нарядныя фигуры, къ сожалѣнію, дошли до насъ безъ рукъ, въ которыхъ каждая изъ нихъ что-то держала. Только статуя Акроп. муз. № 593 [1]) представляетъ спокойно стоящую женщину съ сосудомъ у груди въ лѣвой рукѣ и съ вѣнкомъ въ опущенной правой; эти предметы заставили Гарднера [2]) видѣть здѣсь изображеніе жрицы. Въ числѣ фрагментовъ бюста № 677 [3]) также находится кисть лѣвой руки, держащей на груди гранатовое яблоко.

Если мы обратимъ вниманіе на изображенія женщинъ (богинь или гетеръ) на чернофигурныхъ и краснофигурныхъ вазахъ строгаго стиля, то увидимъ, что живописцы находятся подъ вліяніемъ акропольскихъ статуй, повторяя, можно сказать, несчетное множество разъ схему женской фигуры, одной рукой приподнимающей одежду, а другой держащей какой-нибудь предметъ или дѣлающей разговорный жестъ. Такъ напр. гетеры на чашѣ Пейѳина [4]), подобно акропольской статуѣ № 687 [5]), одѣты необыкновенно пышно, въ длинный и широкій іоническій хитонъ, подобранный спереди и подоткнутый подъ поясъ, съ мелкими складками на бокахъ. Благодаря тонкости матеріи, ясно обрисовывается контуръ ногъ. Верхняя одежда наброшена на спину, въ видѣ шарфа, и съ плечъ спускается впередъ, оставляя грудь свободной; концы гиматія, какъ и на акропольской статуѣ образуютъ змѣеобразныя складки. Гетеры одной рукой приподнимаютъ хитонъ сбоку, а въ другой рукѣ держатъ цвѣтокъ. Образцы на чернофигурныхъ вазахъ—у Гергарда Auserl. Vasenb. I Taf. 14, 31, 33, 34, и т. д.; ср. еще Mon. d. Inst, XI, 28, 1.

Реализмъ акропольскихъ статуй говоритъ за то, что сюжетъ ихъ мы должны искать въ реальной жизни. Скульпторы, безъ сомнѣнія, черпали свое вдохновеніе на улицѣ, въ тѣхъ сценахъ, въ которыхъ принимали участіе женщины. Было бы, конечно, ошибкой относить всѣ статуи къ одному и тому же сюжету. Одна поросовая статуэтка, найденная въ 1888 году, Акроп. муз. № 52, представляетъ женщи-

---

1) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 178, А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ, рис. 46.

2) Journal of Hell. Studies, IX, 1888, p. 121.

3) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 75, А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, рис. 51.

4) Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. XIV. XV.

5) А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, рис. 58.

ну, несущую на головѣ гидрію [1]). Здѣсь умѣстно припомнить о гидрофорѣ, которую Ѳемистоклъ велѣлъ соорудить на штрафныя деньги, полученныя за злоупотребленіе колодцами [2]). Фуртвэнглеръ [3]) причисляетъ это произведеніе, вмѣстѣ съ хоромъ просящихъ мальчиковъ Каламиса и коровой Мирона, къ аллегоріи. Но мы беремъ на себя смѣлость утверждать, что въ этомъ произведеніи рѣшительно нѣтъ ни символизма, ни аллегоріи, что оно можетъ служить, подобно акропольской статуѣ № 52, образцомъ чистѣйшаго жанра, такъ какъ все въ немъ жизненно и реально, и нѣтъ ничего загадочнаго. Это— дѣвушка, несущая изъ колодца воду, сцена изъ повседневной жизни, которую, какъ мы знаемъ, такъ часто изображаютъ живописцы на вазахъ.

Другія женскія статуи Акрополя, можетъ быть, представляютъ женщинъ, принимавшихъ участіе въ праздничныхъ процессіяхъ съ



Рис. 95.—Статуя всадника. Акроп. муз. въ Аѳинахъ.

приношеніями въ рукахъ; но скорѣе всего, это есть просто аѳинянка, благородная женщина или гетера, держащая цвѣтокъ; сюжетомъ для этихъ прекрасныхъ во всѣхъ отношеніяхъ статуй послужили уличныя сцены.

За статуями женщинъ слѣдуютъ фрагменты статуй всадниковъ.

---

[1]) Она воспроизведена у А. А. Павловскаго, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, рис. 14.

[2]) Plut. Themist. 31. См. Oertel, Beitr. zur älteren Geschichte der statuarischen Genrebildnerei bei den Hellenen, S. 19, Overbeck, Plastik⁴ I, S. 159.

[3]) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, S. 29.

Одна изъ лучшихъ и наиболѣе уцѣлѣвшихъ статуй, это—та, которая изображена на нашемъ рис. 95 [1]). Она изваяна изъ пентелійскаго мрамора. Сохранились часть головы коня и его туловище, за исключеніемъ ногъ и хвоста; фигура всадника пострадала больше: отъ нея уцѣлѣли только ноги и кисть лѣвой руки. Ступня правой ноги отбита, а лѣвая обута въ сандалію, ремни которой обозначены красной краской. Уздечка была металлическая, какъ показываетъ дыра въ гривѣ, на высотѣ глазъ. Подобная же дыра находится въ кулакѣ лѣвой руки всадника, лежащей на бедрѣ,—черезъ нее проходилъ поводъ. Лошадь съ нѣжными формами, очевидно, скаковая, не испортила бы фриза, изображающаго панаѳенейскую процессію; всадникъ, сидящій на конѣ твердо и красиво, сдѣлалъ бы честь избраннымъ аѳинскимъ юношамъ, представленнымъ на фризѣ. Это—παῖς κηλητίζων, молодой побѣдитель на скачкахъ, можетъ быть, во время Панаѳенейскаго праздника.

Отъ другой конной статуи [2]) уцѣлѣлъ только бюстъ лошади (рис. 96). Этотъ обломокъ найденъ вмѣстѣ съ предшествующимъ. Поэтому было высказано предположеніе [3]), что оба они принадлежатъ къ одной и той же группѣ. Однако при болѣе внимательномъ изслѣдованіи это предположеніе оказалось ошибочнымъ, такъ какъ оба произведенія исполнены изъ различнаго матеріала и не одинаковы по техникѣ. Эта лошадь изображена болѣе нервной и оживленной, чѣмъ всѣ прочія лошади на Акрополѣ; правая передняя нога ея выставлена впередъ, шея вытянута, голова, исполненная огня, поднята вверхъ и поворочена слегка на сторону. Такое движеніе лошади, по мнѣнію Винтера [4]), можетъ быть мотивировано только тѣмъ, что впереди нея находился всадникъ. Что группа дѣйствительно была такова, подтверждаютъ сохранившіеся куски плинта; на одномъ изъ нихъ уцѣлѣли двѣ человѣческія стопы и правое приподнятое копыто лошади, а на другомъ два заднихъ лошадиныхъ копыта [5]). Эти куски плинта,

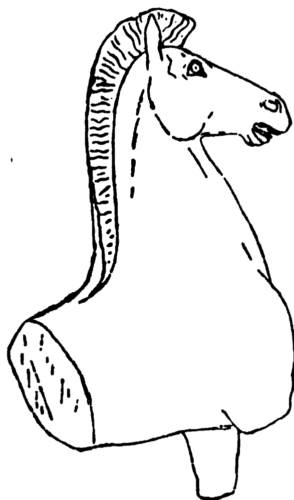


Рис. 96.—Статуя лошади. Акроп. муз. въ Аѳинахъ.

[1]) Jahrbuch des arch. Inst. VIII, 1893, S. 135 ff. (Winter).
[2]) Jahrb. d. arch. Inst. VIII, 1893, S, 144.
[3]) Athenische Mittheilungen XII, 1887, S. 107 Anm. I und S. 144.
[4]) Jahrb. d. arch. Inst. VIII, 1893, S. 141 ff.
[5]) ibid. S. 146.

какъ по матеріалу, такъ и по размѣрамъ и исполненію, подходятъ къ торсу лошади. Винтеръ въ этой же группѣ относитъ голову юноши Акроп. муз. № 644 [1]). Понятіе о всей композиціи, по мнѣнію Винтера, можетъ дать изображеніе на западномъ фризѣ Пареенона, гдѣ между группами всадниковъ представлена фигура юноши, который стоитъ передъ лошадью и занимается взнуздываніемъ ея (рис. 97). Скульпторъ, изваявшій фризъ, разумѣется, не могъ вдохновиться непосредственно нашимъ памятникомъ, погибшимъ во время персидскихъ войнъ; но онъ заимствовалъ сюжетъ для своей картины изъ другого подобнаго произведенія, существованіе котораго удостовѣряетъ Аристотель [2]). Какъ видно изъ Аристотеля, поводомъ посвященія статуи послужилъ переходъ еета въ сословіе всадниковъ. Можетъ быть, тотъ-же поводъ привелъ и нашу группу на Акрополь.

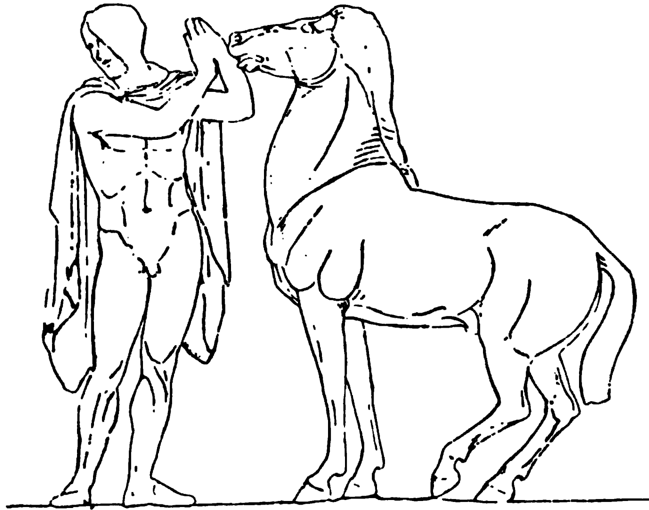


Рис. 97.—Съ фриза Пареенона.

Композиція этой группы служитъ еще однимъ лишнимъ доказательствомъ того, что статуи, которыя сооружались, какъ ἀναθήματα, были жанровыя, а не портретныя. Правда, сторонники портрета могли бы опираться на то, что старинные мастера также любили изображать своихъ дѣйствующихъ лицъ во время отправленія ими ежедневныхъ обязанностей, любили возвышать портретъ до степени картины. Однако противъ этого можно возразить, что старые мастера все-таки оставались въ границахъ своей задачи: отъ того, что живописцы приводили свою модель въ дѣйствіе и списывали ее среди окружающей обстановки, портретъ не переставалъ быть портретомъ и по-

[1]) ibid. S. 146.

[2]) Ἀθηναίων πολιτεία (VII 6), Jahrb. d. arch. I. VIII, 1898, S. 144 f.

зировавшій человѣкъ не дѣлался простымъ натурщикомъ. Между тѣмъ этого нельзя было бы сказать ни о нашей группѣ, ни о группѣ борцовъ во Флоренціи, ни о множествѣ другихъ посвятительныхъ статуй; повсюду мы видимъ, что главную и исключительную роль въ этихъ произведеніяхъ играетъ жанровый мотивъ. Въ самомъ дѣлѣ, что за задача, лучше сказать, что за нелѣпая была бы затѣя: исполнить портретъ, въ которомъ нужно представить по крайней мѣрѣ внѣшній обликъ и сходство лица, въ ту минуту, когда два борца ползаютъ на колѣняхъ, стараясь придавить другъ друга къ землѣ, или когда юноша пытается взнуздать горячую лошадь и показываетъ зрителю только свою спину, или когда мальчикъ, вынимающій занозу изъ ноги, до такой степени нагнулъ свою голову, что теперь почти нѣтъ возможности снять съ лица точную копію. Все это служитъ однимъ изъ краснорѣчивыхъ возраженій противъ мнѣнія Фуртвэнглера, Винтера и другихъ сторонниковъ *портрета*.

Къ жанру слѣдуетъ отнести и статую всадника въ азіатскомъ костюмѣ [1]). Статуя эта (рис. 98) пострадала въ такой же степени, какъ и другія. Уцѣлѣли только часть головы лошади, ея шея и грудь, и ноги всадника. Статуя эта отличается роскошью своей полихроміи [2]). По сохранившимся фрагментамъ можно видѣть, что всадникъ былъ одѣтъ въ короткій пестрый хитонъ, украшенный чешуями на подобіе рыбьей чешуи, и въ узкіе плотно облегающіе тѣло штаны, согласно модѣ, принятой варварами; ноги обуты въ высокіе башмаки изъ красной кожи съ металлическими пуговицами. Сквозное отверстіе на шеѣ лошади возлѣ ушей показываетъ, что уздечка также была металлическая. На лбу лошади сохранились металлическіе гвозди, которые служили для прикрѣпленія челки, сдѣланной отдѣльно изъ металла.



Рис. 98.—Статуя всадника въ варварской одеждѣ. Акроп. муз. въ Аѳинахъ.

При открытіи статуи Студничка [3]), а за нимъ и Леша [4]), приняли ее за изображеніе амазонки. Но послѣ замѣчанія Вольтерса,

---

[1]) Jahrb. des arch. Inst. VI, 1891, S. 240 und 251 (Studniczka).

[2]) Объ окраскѣ статуи см. А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-перс. войнъ, стр. 256.

[3]) Wochenschr. f. kl. Phil. 1887 S. 966.

[4]) Bull. corr. hell. XIV, 1890 S. 325; 563, 4.

что у нижняго края живота статуи одежда приподнята, характеризуя полъ, подобно статуѣ мужчины въ широкомъ іоническомъ хитонѣ съ рукавами и въ плащѣ Акроп. муз. № 633,—Студничка измѣнилъ свое мнѣніе и старался доказать [1]), что это—изображеніе *перса*, точно соотвѣтствующее описанію Геродота (VII, 61) и поставленное на Акрополѣ въ память Мараѳонской побѣды. Въ доказательство своего мнѣнія, онъ привелъ изображеніе всадника въ варварскомъ костюмѣ (рис. 99) на тарелкѣ въ Ashmolean-Museum въ Оксфордѣ. Изображеніе это, по его мнѣнію, представляетъ копію статуи; на немъ надпись: Μιλτιάδης καλός. Рисунокъ показываетъ, что всадникъ—юноша, и этотъ юноша, думаетъ Студничка, есть никто иной, какъ предводитель персовъ въ Мараѳонской битвѣ, племянникъ Дарія, Артафернъ. Самая статуя есть только часть цѣлой группы, состоявшей изъ ряда дѣйствующихъ лицъ одного и того-же событія; съ Мараѳонской побѣдой она достовѣрно соединяется чрезъ надпись ея копіи, которая прославляетъ Милтіада, знаменитаго мужа, не какъ красиваго молодаго всадника, но какъ увѣнчаннаго побѣдой полководца.

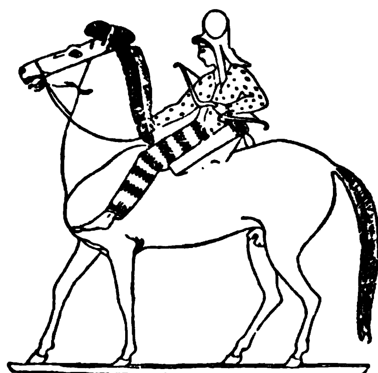


Рис. 99.—Всадникъ въ варварской одеждѣ, на тарелкѣ въ Оксфордѣ.

Это остроумное, но произвольное и насильственное толкованіе Студнички опровергъ Винтеръ [2]). По мнѣнію Винтера мнимый „персидскій всадникъ" носитъ на себѣ всѣ признаки стариннаго стиля сравнительно съ двумя другими статуями всадниковъ въ Акрополѣ и не можетъ быть помѣщенъ между 490 и 480 гг. Памятникъ, сооруженный въ воспоминаніе Мараѳонской побѣды, долженъ былъ бы принадлежать къ самымъ молодымъ между статуями Акрополя и показывать аттическое искусство, предшествующее 480 году, на высшей точкѣ развитія. Но этого въ дѣйствительности нѣтъ; мнимый „персъ" по техникѣ гораздо старѣе другихъ статуй Акрополя. Далѣе, самъ Студничка признаетъ, что аѳиняне не могли принести въ даръ своей богинѣ статую врага въ спокойномъ великолѣпіи. Слѣдовательно, статуя не можетъ быть одинокой, но должна составлять часть группы. Но при томъ матеріалѣ, какой даетъ персидскій мусоръ Акрополя, болѣе чѣмъ рисковано замышлять о бога-

[1]) Ein Denkmal des Sieges bei Marathon, Jahrb. d. arch. Inst. VI, 1891, S. 239 ff.
[2]) Jahrbuch d. arch. Inst. VIII, 1893, S. 151 ff.

той фигурами колоссальной композиціи, отъ которой ровно ничего не сохранилось кромѣ одного „бездѣятельнаго статиста". Что касается изображенія всадника на тарелкѣ въ Ashmolean Museum, то оно только возбуждаетъ недоумѣніе; что̀ можетъ служить ручательствомъ за то, что вазовый живописецъ именно взялъ одну фигуру „статиста" изъ цѣлаго ряда и что эта фигура столь важна, что можетъ намекать на Мараѳонскую побѣду. Рисунокъ на тарелкѣ не содержитъ въ себѣ никакого намека на національнаго врага, такъ какъ древній стиль вазовой картины, напоминающій Эпиктетовскую манеру, не позволяетъ помѣстить тарелку позже конца VI вѣка [1]). Итакъ, единственно справедливымъ объясненіемъ всадника Винтеръ признаетъ то, что статуя есть отдѣльное произведеніе. Кого же она изображаетъ? По мнѣнію Винтера, сооружать на Акрополѣ *перса* или *скиѳа* во время тиранновъ не было ни малѣйшаго повода. Это— статуя грека, аѳинянина, образъ того, кто посвятилъ статую; если онъ избралъ для этого костюмъ варвара, то потому, что хотѣлъ сдѣлать ясными поводъ и смыслъ своего дара. Дѣло въ томъ, что еще Мильтіадъ старшій отправился во Ѳракійскій Херсонесъ и основалъ тамъ свое владычество. Ему наслѣдовали сыновья его двоюроднаго брата Кимона, сперва Стесагоръ, а потомъ Милтіадъ младшій, посланный туда послѣ смерти брата Пизистратидами, ок. 514 г. Господство Мильтіада продолжалось до 493 года и поддерживалось съ большимъ трудомъ среди битвъ съ туземными племенами и безпокойныхъ осложненій, которыя принесъ скиѳскій походъ Дарія. Въ Аѳинахъ съ живѣйшимъ интересомъ слѣдили за этимъ предпріятіемъ. Среди аѳинской молодежи явилось обыкновеніе носить скиѳскія шапки; въ такомъ головномъ уборѣ мы видимъ благородныхъ юношей на картинахъ аттическихъ вазъ и на фризѣ Парѳенона.

Многіе изъ молодыхъ людей принимали участіе въ экспедиціи и, разумѣется, носили тамъ не одежду аѳинскаго гоплита или всадника, а туземное платье варваровъ, соотвѣтствующее суровому климату той страны. Мотивъ мужчины въ пестромъ костюмѣ варвара сдѣлался популярнымъ у вазовыхъ живописцевъ. Нѣтъ никакой причины считать всѣ подобныя фигуры въ разноцвѣтныхъ одеждахъ варваровъ на краснофигурныхъ вазахъ свидѣтелями „веселаго побѣднаго настроенія" послѣ освобожденія отъ опасности персидскаго разгрома, такъ какъ весьма многія изъ нихъ принадлежатъ времени до персидскихъ войнъ. Сюда нужно причислить и тарелку въ Ashmolean-Museum. Мильтіадъ былъ тогда молодымъ человѣкомъ, и потому понятно его прославленіе на тарелкѣ, такъ какъ вазовые живописцы

[1]) См. Jones, Journal of. Hell. stud. 1891, p. 379.

только молодой міръ прославляли въ своихъ надписяхъ любимцевъ [1]). Какъ *ἀπαρχή* своего военнаго успѣха въ Херсонесѣ Мильтіадъ посвящаетъ Зевсу олимпійскому рогъ Амалѳеи изъ слоновой кости [2]). Тотъ или другой изъ аѳинянъ, вмѣстѣ съ нимъ или еще съ стесагоромъ принимавшихъ участіе въ экспедиціи, точно также могъ выразить свою благодарность за счастливое возвращеніе домой въ посвятительномъ подаркѣ на Акрополѣ. Это толкованіе, по мнѣнію Винтера, подтверждается еще надписью на одной базѣ, которую удалось открыть въ 1889 г. на юго-западной сторонѣ Парѳенона и которую онъ относитъ къ нашей статуѣ. Надпись эта называетъ имя посвятившаго статую, а вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ думаетъ Винтеръ, и имя лица, изображеннаго въ ней; это, по чтенію Поллинга, Діоклейдъ, сынъ Діокла.

Само собою разумѣется, что мы охотно приняли бы это прекрасное толкованіе Винтера, какъ это сдѣлалъ А. А. Павловскій [3]), если бы можно было допустить существованіе подобныхъ портретовъ въ концѣ VI-го и въ началѣ V-го вѣка. При объясненіи сюжета нашей статуи мы должны сохранить связь, въ которой она находится съ прочими фигурами всадниковъ на Акрополѣ. Подобно имъ, это есть *жанровое произведеніе*. Какъ показалъ Винтеръ, художники имѣли достаточно случаевъ, чтобы вдохновиться прекраснымъ зрѣлищемъ, которое предлагали имъ молодые люди въ красивомъ нарядѣ скиѳа или перса, участвующіе въ торжественной процессіи или разъѣзжающіе по улицамъ. Это имѣетъ аналогію съ тѣмъ, какъ у насъ иногда молодые люди надѣваютъ костюмъ кавказца. Съ другой стороны, всякій аѳинянинъ, участвовавшій въ экспедиціи и желавшій принести Аѳинѣ посвятительный подарокъ, съ восторгомъ долженъ былъ остановить свой выборъ въ мастерской скульптора на блистающей красками статуѣ всадника въ варварскомъ нарядѣ. Что касается надписи, то она нисколько не подтверждаетъ мнѣнія Винтера, такъ какъ называетъ только владѣльца статуи, лицо, которое принесло статую въ даръ богинѣ.

За статуями всадниковъ слѣдуетъ назвать статую Мосхофора [4]) и статуи писцовъ.

Статуя Мосхофора Акропольск. муз. (рис. 100), изъ гиметтскаго мрамора, помѣщенная въ настоящее время на своемъ пьедесталѣ съ надписью: Κόμβος ἀνέθηκεν ὁ Πάλου [5]), представляетъ бородатаго мужчину, высту-

[1]) См. Hartwig, Griechische Meisterschalen S. 7.

[2]) Paus. VI, 19, 6.

[3]) Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, стр. 259.

[4]) Brunn, Denkm. d. griech. röm. Sculptur, № 6.

[5]) Winter, Der Kalbträger und seine kunstgeschichtliche Stellung, Ath. Mitth. XIII, 1888, S. 113 ff.

пающаго впередъ лѣвой ногой и несущаго на плечахъ теленка; голова его старательно причесана; на плечи спускаются пряди волосъ; онъ изображенъ не нагимъ; при нѣкоторой внимательности, можно распознать прозрачную ткань, плотно приставшую къ его тѣлу и узнаваемую только по нѣсколькимъ возвышенностямъ, обозначающимъ края, и по придаточнымъ кускамъ ниже локтей; это — χλαῖνα διπλῆ, родъ плаща, сложеннаго вдвое, который покрываетъ плечи и ниспадаетъ до средины бедеръ, оставляя голой переднюю часть тѣла. Отъ ногъ сохранились только верхняя часть праваго бедра и правая стопа. Послѣдняя обращаетъ на себя вниманіе изслѣдователей своимъ реализмомъ. „Передъ нами не идеальная нога, говоритъ г. Павловскій, а та самая, которая была въ данный моментъ передъ глазами художника, со всею ея неправильностью. Правиленъ только ноготь большаго пальца, уходящій, углубляясь, подъ кожу, остальные же всѣ какъ бы сползли впередъ, представляя некрасивую, но правдивую картину. Очевидно, нога была исполнена съ натуры“. Теленокъ, котораго мужчина держитъ обѣими руками за всѣ четыре скрещенныя ноги у себя на груди, также очень натураленъ.



Рис. 100.—Статуя Мосхофора Акроп. муз. въ Аѳинахъ.

Вопросъ о томъ, кого изображаетъ статуя, до сихъ поръ остается спорнымъ. Въ настоящее время изслѣдователи рѣшаютъ его иначе, нежели какъ то дѣлалось въ прежнее время. Прежде одни принимали ее за изображеніе Гермеса [1]), другіе за изображеніе Аполлона [2]), Клейнъ [3]) считалъ статую Тезеемъ, несущимъ мараѳонскаго быка. Но теперь, послѣ открытія базы съ надписью: Κόμβος ἀνέθηκεν, высказано мнѣніе, что статуя представляетъ портретъ. „Очевидно, говоритъ г. Павловскій, ее нужно признать за изображеніе какого-нибудь аѳинскаго гражданина, пожелавшаго въ даръ богинѣ принести свое

[1]) Conze, Arch. Zeit. 1864, S. 169.
[2]) Bull. dell' Inst. 1864, p. 76.
[3]) Arch.-epigr. Mitth. IX, S. 152 f.

изображеніе въ моментъ служенія ей, какъ sacrificans (Plin. XXXIV, 91); жертва продолжалась не долго, а статуя должна была служить вѣчнымъ памятникомъ этой жертвы, вѣчно напоминать божеству благочестивый актъ поставившаго ее“ [1]). Въ этомъ же смыслѣ высказался Колликьонъ [2]), а по мнѣнію Овербека [3]), это—жрецъ, лицо, близко стоящее къ храму богини. Но предположеніе, что статуя представляетъ портретъ, ровно ни на чемъ не основано. Въ надписи названо только лицо, посвятившее статую, но не сказано, что посвященіе изображаетъ самого жертвователя. Каллиньонъ и г. Павловскій основали на этихъ данныхъ выводъ, можетъ быть, слишкомъ поспѣшный. Мы убѣждены, что Мосхофоръ есть жанровое произведеніе. Это значеніе статуи выясняется изъ аналогіи съ другими посвятительными статуями въ Олимпіи и на Акрополѣ, статуями атлетовъ и женщинъ. Но кого хотѣлъ представить скульпторъ въ своемъ произведеніи? Предположеніе, что Мосхофоръ есть охотникъ, устраняетъ то обстоятельство, что онъ несетъ домашнее животное, тогда какъ на металлической пластинкѣ изъ Крита [4]) одинъ изъ охотниковъ, держитъ на плечахъ каменнаго козла. Далѣе, то обстоятельство, что Мосхофоръ несетъ теленка, а не барана, какъ мнѣ кажется мѣшаетъ видѣть въ немъ пастуха, въ родѣ Гермеса Кріофора на аѳинскимъ алтарѣ[5]). Остается, слѣдовательно, признать въ Мосхофорѣ жертвоприносителя. Эта взятая изъ дѣйствительности вполнѣ реальная фигура представляетъ сцену мѣстныхъ нравовъ: гражданинъ несетъ на плечахъ жертвенное животное во время какой нибудь торжественной процессіи, какъ на этрусскомъ серебряномъ сосудѣ [6]), или для одного изъ тѣхъ жертвоприношеній, которыми такъ изобиловала общественная и частная жизнь грековъ.

Статуи писцовъ дошли до насъ въ трехъ экземплярахъ. Отъ первой статуэтки изъ гимметскаго мрамора Акропол. муз. № 146 [7]) сохранилась только нижняя часть фигуры до пояса. Фигура, задрапированная въ плащъ, сидитъ на кубическомъ блокѣ, которому при помощи красокъ приданъ видъ табурета; ноги опираются на скамью; ступней ногъ до подъема недостаетъ. Объ этой статуэткѣ упоминаетъ уже Россъ [8]), который считаетъ ее женской фигурой. Это же объясненіе

---

[1]) Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, стр. 10.
[2]) Hist. de la sculpt. gr. I, p. 216.
[3]) Plastik‘ I, S. 186.
[4]) Milchhoefer, Anfänge d. Kunst, Fig. 65
[5]) Annali dell' Inst, 1869, p. 253, tav. JK.
[6]) Müller-Wieseler Dak. I, 60. 302 b.
[7]) Athen. Mittheil, VI, 1881, Taf. VI, 2.
[8]) Archäol. Aufsätze, I, 111.

приняли Шёлль [1]) и Зибель [2]), полагавшіе, что предметъ, лежащій на ея колѣняхъ, есть открытая шкатулка. Несостоятельность этого толкованія доказалъ Фуртвэнглеръ [3]), указавшій на то, что предметъ, принимаемый за шкатулку, есть не что иное, какъ диптихъ [4]), а самая фигура—мужчина, пишущій на диптихѣ стилемъ; диптихъ, лежащій на колѣняхъ, онъ придерживаетъ лѣвой рукой, отъ которой уцѣлѣли всѣ пальцы; отъ правой руки сохранились только слѣды ея кисти, лежавшей на диптихѣ и державшей грифель. Допустить, что статуэтка представляетъ женскую фигуру, невозможно, такъ какъ въ VI вѣкѣ аѳинянки едва ли умѣли писать. Въ первой половинѣ V столѣтія въ аттической вазовой живописи впервые встрѣчается изображеніе пишущей Аѳины [5]). Однако простота одежды и позы и отсутствіе какихъ бы то ни было аттрибутовъ не позволяетъ признать въ нашей статуѣ Аѳину. Основываясь на томъ, что восковыя таблицы служили для небольшихъ записей, для письменныхъ упражненій учениковъ, для писемъ и въ особенности для счетовъ, Фуртвэнглеръ полагаетъ, что статуэтка изображаетъ или писца (γραμματεύς), или одного изъ тѣхъ чиновниковъ, которымъ поручались пріемъ и храненіе денежныхъ суммъ. Такъ какъ дѣло идетъ о посвятительномъ подаркѣ Аѳинѣ, то, по его мнѣнію, естественно думать объ управителѣ храмовыми сокровищами Аѳины.

Не оспаривая вполнѣ того толкованія Фуртвэнглера, по которому статуя представляетъ писца [6]), мы находимъ возможнымъ дать еще другое объясненіе. Но предварительно опишемъ два другіе обломка Акропольскаго музея, которые принадлежатъ подобной же фигурѣ.

Въ 1882 году былъ найденъ экземпляръ статуэтки изъ пентелійскаго мрамора, почти тожественный описанному нами, Акроп. муз. № 144 [7]). Статуэтка представляетъ фигуру, сидящую на табуретѣ, съ раскрытымъ диптихомъ на колѣняхъ. Студничка присоединилъ къ ней найденную также правую половину груди; головы и рукъ недостаетъ. Верхняя часть тѣла этой фигуры до пояса обнажена; одеж-

---

[1]) Arch. Mittheil. aus. Griechenland, S. 27, № 16.

[2]) Katalog, № 5059.

[3]) Marmore von der Akropolis, Athen. Mittheil. VI, 1881, S. 174 ff.

[4]) О письменныхъ принадлежностяхъ см. статью H. Blümner'a „Briefe“ въ Baumeisters Denkmäler, и P. Girard, Éducation athenienne, p. 106.

[5]) См. Baumeister Denkm. Abb. 1642.

[6]) Ср. писца, держащаго на колѣняхъ диптихъ, на Берлинской чашѣ: Arch. Zeit. 1880 Taf. 15, S. 177 ff. (Körte), Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 2296.

[7]) 'Εφημ. αρχ. 1883 S. 40, 8, Mittheilungen Athen. XI, 1886, S. 358 (Studniczka), А. А. Павловскій, Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, рис. 22.

дой служитъ лишь гиматій, который закрываетъ бедра и ноги [1]). Съ лѣвой стороны кайма гиматія обозначена зеленой и красной краской. Эта кайма видна также внизу и на небольшомъ отворотѣ у пояса. Подошвы ногъ—краснаго цвѣта, а на правой стопѣ кромѣ того уцѣлѣли слѣды фіолетовой краски, показывающіе, что ноги, вѣроятно, были обуты въ сапоги. Остатокъ краски на шеѣ происходитъ отъ краснаго цвѣта волосъ. Средина диптиха, покрытая воскомъ, также краснаго цвѣта. Двѣ красныхъ продольныхъ полоски находятся на двухъ боковыхъ створкахъ, который идутъ внизъ отъ горизонтально лежащей дощечки. По мнѣнію Студнички, полоски эти обозначаютъ желобки для сцѣпленія табличекъ, когда онѣ бываютъ закрыты.

Наконецъ послѣдній экземпляръ размѣрами значительно превосходитъ предыдущіе. Это—статуя Акроп. муз. № 629, составленная изъ семи фрагментовъ, изъ того же матеріала (рис. 101) [2]). Недостаетъ головы, всей правой стороны тѣла ниже пояса, кисти лѣвой руки и ступней ногъ. Одеждой служитъ гиматій, перекинутый черезъ лѣвое плечо. Зубчатый край гиматія украшаютъ сине-зеленая и красная полоски. Съ обѣихъ сторонъ шеи спускаются внизъ двѣ красныя полосы—какъ на прежней фигурѣ—отъ короткихъ или связанныхъ въ пучекъ волосъ. Наружная сторона лѣваго плеча гладко срѣзана; такъ какъ никакихъ отверстій для гвоздей не видно, то слѣдуетъ полагать, что недостающій кусокъ приклеивался. Сжатый костистый кулакъ правой руки имѣетъ косо просверленную дыру для грифеля, который, слѣдовательно, держали такъ, какъ держатъ кисть [3]). На колѣняхъ фигуры существуетъ двѣ круглыхъ дыры и шероховатая поверхность—слѣды отсутствующаго теперь диптиха. Подушка стула, на которомъ сидитъ фигура, и пространство между ножками окрашены красной краской.

Въ первыхъ двухъ статуэткахъ фигуры вытянуты совершенно прямо; онѣ сидятъ въ оцѣпенѣлой позѣ. Напротивъ, въ тѣлоположеніи большой статуи замѣчается уже много живости: фигура слегка наклонилась впередъ, какъ это наблюдается у пишущаго.

Мы обращаемся теперь къ сюжету нашихъ статуй. На чашѣ Дуриса, представляющей „школу“ (рис. 48), дана сцена *обученія письму*. На скамьѣ сидитъ молодой учитель или его помощникъ; онъ поддер-

---

[1]) Зибель призналъ гиматій и въ первой статуѣ, между тѣмъ какъ Фуртвэнглеръ, опираясь на примѣры архаическихъ сидящихъ статуй, представлялъ себѣ фигуру одѣтою въ длинный іоническій хитонъ.

[2]) Mitheil. Athen, VI, 1881, Taf. VI, 1, S. 178 и XI, 1886, Taf. IX, 3.

[3]) Ср. картину на гидріи изъ Руво Baumeister Denkm. Abb. 2184.

живаетъ лѣвой рукой триптихъ, а въ правой рукѣ держитъ грифель; передъ нимъ стоитъ ученикъ. Фигура учителя, немного согнувшагося надъ триптихомъ, въ плащѣ, закрывающемъ нижнюю часть тѣла, точно повторяетъ акропольскія статуи. Разница состоитъ лишь въ способѣ держанія триптиха: на вазѣ учитель держитъ его не на колѣняхъ, а на лѣвой рукѣ; кромѣ того, открытая половина поставлена вверхъ, а не опущена внизъ, какъ въ статуяхъ. Но эти небольшія отклоненія объясняются условіями техники. Вообще же аналогія эта можетъ руководить нами при объясненіи нашихъ памятниковъ. Принимая во вниманіе, что содержаніемъ жанра въ архаическій періодъ является общественная жизнь грековъ и что вазовая живопись всецѣло отражаетъ въ себѣ характеръ и особенности пластики, мы приходимъ къ убѣжденію, что наши статуи могутъ представлять школьныхъ учителей, и что ихъ принесли въ даръ Аѳинѣ юноши, окончившіе школьное образованіе.

* * *

Мы должны теперь прослѣдить движеніе жанра въ цвѣтущее время греческой пластики. Въ эпоху Кимона греческое искусство достигаетъ верха своей силы въ лицѣ Каламиса, Пиѳагора и Мирона. Каламисъ въ своихъ произведеніяхъ явился представителемъ наивной и искренней сантиментальности, чувства, лиризма, мечтательно-религіознаго настроенія; онъ женственен и нѣженъ [1]). Въ этой поэтической атмосферѣ жанръ встрѣчается не очень часто. Жанровыми произведеніями Каламиса были квадриги [2]), мальчики на скаковыхъ лошадяхъ [3]) и бронзовая группа мальчиковъ, изображенныхъ съ про-

Рис. 101.—Статуя писца. Акроп. муз.

[1]) См. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 93, Overbeck, Plastik⁴ I, S. 283.

[2]) Plin. XXXIV, 71.

[3]) Paus. VI, 12, 1; ср. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, 397. Это тѣ celetizontes pueri, которые также принадлежатъ рѣзцу Канаха (Plin. XXXIV, 75) и Гегезія (Plin. XXXIV, 78) и извѣстны намъ изъ вазовыхъ картинъ.

тянутыми вверхъ правыми руками, какъ будто молящихся богу [1]. Своеобразному направленію Каламиса не соотвѣтствовали изображенія **атлетовъ**, и хотя онъ брался иногда за подобные предметы, но результаты были неудачны, какъ показываетъ его сотрудничество съ Праксителемъ старшимъ (Plin. XXVIV, 71) [2].

Пиѳагоръ, напротивъ, является выразителемъ мужественной, энергической пластики. Вмѣсто нѣжности и чувства Каламиса, у Пиѳагора выступаетъ реализмъ, забота объ анатомической вѣрности и стремленіе къ мускулатурѣ фигуръ [3]. Почти всѣ сюжеты статуй Пиѳагора взяты изъ жизни молодыхъ людей. Это—статуи для побѣдителей на играхъ:

1) для стадіодрома кротоніата Астила (Paus. VI, 13, 1, Plin. XXXIV, 59).

2) для кулачнаго бойца Евѳима родомъ изъ италійскихъ Локрянъ (Paus. VI, 6, 4).

3) статуя панкратіаста въ Дельфахъ, которою Пиѳагоръ, по свидѣтельству Плинія XXXIV, 59, одержалъ побѣду надъ Мирономъ.

4) для Протолая изъ Мантинеи, побѣдителя въ кулачномъ бою мальчиковъ (Paus. VI, 6, 1).

5) для Дромея (Бѣгуна) изъ Стимфала въ Аркадіи, дважды побѣдившаго въ Олимпіи въ двойномъ бѣгѣ (Paus. VI, 7, 10).

6) для Леонтиска изъ Мессины (Paus. VI, 4, 4, Plin. XXXIV, 59).

7) для Мназея изъ Кирены, прозваннаго Ливійцемъ, побѣдителя въ бѣгѣ тяжело-вооруженныхъ (Paus. VI, 17, 7; ср. 18, 1) [4].

Повѣствуя о Пиѳагорѣ, Плиній называетъ между его произведеніями Libyn puerum tenentem tabellam eodem loco (Olympiae) et

[1]) Paus. V, 25, 5, Collignon, *op. c.*, I, p. 398. Мотивъ для этого произведенія Каламисъ, безъ сомнѣнія, взялъ изъ дѣйствительной жизни, это—мальчики, прислуживающіе въ храмахъ. Одна изъ самыхъ обыкновенныхъ формъ поклоненія (adoratio, προσκύνησις) состоитъ въ протягиваніи рукъ съ обращенными вверхъ ладонями (χεῖρας ὑπτίας προτείνειν). Назовемъ для примѣра бронзовую фигуру мальчика въ Берлинскомъ музеѣ (*Anbetender Knabe*). Тотъ же жестъ часто можно видѣть на вазахъ.

[2]) Вотъ почему Каламису невозможно приписать статую Британскаго музея, извѣстную подъ названіемъ Аполлона Шуазеля-Гуффье (Collignon, Hist. de la sc. gr. I, p. 403 sq.): статуя эта представляетъ высокаго, сильнаго, широкоплечаго и довольно полнаго юношу-атлета.—Существованіе Праксителя старшаго едва ли можетъ подлежать сомнѣнію; время его дѣятельности относятъ ко второй половинѣ 80-ой и къ первой половинѣ 90-ой ол. См. Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, Leipz. 1883, S. 45 ff.

[3]) См. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 99 ff. Ср. также характеристику Пиѳагора у Фуртвэнглера, Intermezzi, kunstgeschichtliche Stndien. 1896 S. 11 ff.

[4]) Фуртвэнглеръ (Meisterw. S. 345 f., Intermezzi S. 10) приписываетъ Пиѳагору нѣсколько головъ, родственныхъ по его мнѣнію, бронзовой головѣ Аполлона изъ собранія герцога Девонширскаго въ замкѣ Chatsworth. Это – головы съ короткими кудрями атлетовъ и именно кулачныхъ бойцовъ или панкратіастовъ; одна голова находится въ Луврѣ, другая въ Дрезденѣ (Athen. Mitt. 1891, Taf. 4. 5).

mala férentem nudum. Урлихсъ [1]) приводитъ это мѣсто въ согласіе съ Павзаніемъ, т. е. съ тѣми извѣстіями, которыя мы разсмотрѣли выше. Puer tenens tabellam отожествляется у него съ статуей въ честь кулачнаго бойца Протолая въ Олимпіи; *tabella* аналогична аттическимъ πίνακες; на ней была начертана подпись скульптора. Mala ferens nudus есть статуя въ честь скорохода Дромея; это мальчикъ, держащій яблоки, которыя служили наградой побѣдителямъ на состязаніяхъ въ Дельфахъ (Luc., *Anach.*, IX).

Эти гипотезы весьма остроумны. Урлихсъ далъ превосходный примѣръ того, какихъ результатовъ можно достигнуть параллельнымъ изученіемъ извѣстій Плинія и Павзанія. Павзаній говоритъ о лицахъ, въ честь которыхъ сооружены статуи; Плиній же говоритъ о самыхъ статуяхъ. Mala ferens nudus, мальчикъ, держащій яблоки, какъ побѣдную награду, и Libys puer tenens tabellas, мальчикъ—рабъ, держащій таблицы для письма, это—жанровыя произведенія, какъ и всѣ статуи, сооруженныя въ честь олимпійскихъ побѣдителей. Послѣдняя статуя, сверхъ того, показываетъ, что сюжетъ статуи, сооруженной въ честь побѣдителя, не всегда соотвѣтствовалъ побѣдѣ. И это понятно: не всегда можно было найти въ мастерской скульптора статую съ подходящимъ содержаніемъ; а если бы художники исполняли свои произведенія только по заказу, то не было бы искусства. Такимъ образомъ, если Павзаній называетъ кулачнаго бойца или бѣгуна, то это еще не значитъ, что и статуя представляла кулачнаго бойца или бѣгуна; это могъ быть палестритъ, очищающійся отъ грязи, завязывающій вокругъ головы ленту, спокойно стоящій съ наградой побѣдителя въ рукахъ и т. п., словомъ, одинъ изъ тѣхъ многочисленныхъ мотивовъ, о которыхъ повѣствуютъ намъ вазовыя изображенія палестры.

Извѣстно, какъ обширна и разнообразна была дѣятельность Мирона: она обнимала собою статуи боговъ, героевъ, атлетовъ и изображенія животныхъ. Если принять въ соображеніе свидѣтельства древнихъ авторовъ и результаты изученія Мирона современными учеными, то окажется, что жанровая скульптура болѣе всего соотвѣтствовала характеру его таланта Изъ обзора произведеній Мирона можно вывести заключеніе, что его занимала преимущественно видимая жизнь: выраженіе внѣшнихъ ощущеній, физическая сила и ловкость, правда исключительныхъ, скоропреходящихъ движеній, и т. п.

---

[1]) H. L. Urlichs, Herakles und die Hydra, ein Torso des von Wagnerschen Kunstinstituts der Universität Würzburg, und über einige Werke des Künstlers Pythagoras (Verh. der 40 Versammlung deutscher Philolog. in Görlitz), S. 329 ff.

Было бы несправедливо ставить въ вину Мирону и другимъ скульпторамъ V вѣка, что, обладая влеченіемъ къ сценамъ изъ живой народной среды, они почти не вышли изъ круга *атлетовъ*: во-первыхъ, кругъ этотъ поддерживался жизнью, а во вторыхъ, художники видѣли здѣсь сюжеты, которые, они могли обработать съ такою удивительною естественностью. Главную задачу искусства V вѣка составляетъ борьба за правду природы. Неудивительно, поэтому, что содержаніе художественныхъ произведеній могло оставаться на второмъ планѣ въ то время, какъ тѣмъ большая энергія прилагалась къ добросовѣстному изученію техники. До тѣхъ поръ, пока искусство не овладѣло въ совершенствѣ технической стороной, право на предпочтеніе формы передъ содержаніемъ— его священное право.

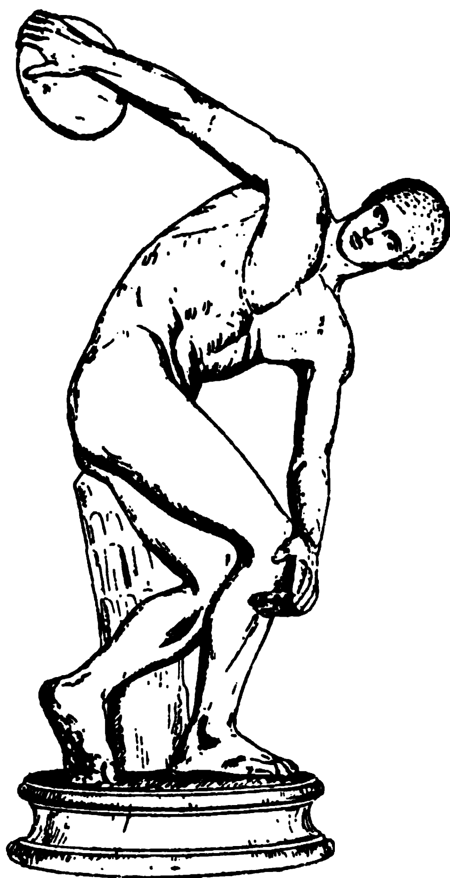


Рис. 102.—Дискоболъ Мирона. Въ Palazzo Lancelotti въ Римѣ.

Произведенія Мирона, извѣстныя намъ изъ краткихъ упоминаній древнихъ писателей, свидѣтельствуютъ о пристрастіи его къ атлетическому жанру. Такъ Плиній (XXXIV, 57) называетъ Delphicos pentathlos, pancratiastas, работы Мирона. По свидѣтельству Павзанія, Миронъ изваялъ въ Олимпіи статую для Тиманеа, изъ Клеонъ, побѣдителя въ панкратіи (Paus. VI, 8, 4), двѣ статуи для спартанскаго коневода Ликина (VI, 2, 2) и статую въ честь лакедемонскаго атлета Хіониса (VI, 13, 2). Между статуями атлетовъ, исполненными Мирономъ, славилась статуя аргоосскаго скорохода Лада, который послѣ *продолжительнаго бѣга* (δόλιχος) въ Олимпіи вслѣдствіе напряженія умеръ [1]). Миронъ взялся въ бронзѣ изобразить высочайшую энергію въ процессѣ дыханія [2]). По словамъ древнихъ [3]), худож-

[1]) Paus. III, 21, 1.
[2]) Overbeck, Plastik⁴ S. 278.
[3]) Anthologia graeca IV, 185, 318.

никъ умѣлъ придать своему изваянію столько жизни, что казалось атлетъ готовъ былъ сойти съ своего пьедестала, и словно слышалось, какъ онъ переводитъ духъ послѣ усиленнаго бѣга; мягкія части у него подтянулись, воздухъ изъ легкихъ вытѣснился вверхъ, тяжело дышащій ротъ былъ открытъ. О портретѣ здѣсь не можетъ быть рѣчи уже потому, что Ладъ, по словамъ Павзанія, заболѣлъ тотчасъ-же послѣ побѣды: и когда его вели домой, здѣсь скончался, и похороненъ около большой дороги. Миронъ просто представилъ любопытный этюдъ, гдѣ подмѣтилъ и передалъ возбужденность всего организма, которая развивается у атлета послѣ усиленнаго и продолжительнаго бѣга. Статуя эта своею взятою изъ дѣйствительности вполнѣ реальною фигурою представляетъ ж а н р о в о е произведеніе.

Ту-же склонность къ изображенію подвижной жизни тѣла Миронъ проявляетъ и въ своемъ Д и с к о б о л ѣ, лучшая копія котораго находится въ Palazzo Lancelotti въ Римѣ (рис. 102)[1]. Насъ очень

[1]) Прежде въ *Palazzo Massimi alle Colonne*. О репликахъ статуи Мирона см. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 473, note 1. Голова Дискобола Мирона, кромѣ извѣстной статуи Massimi сохранилась еще отдѣльно, по крайней мѣрѣ, въ трехъ экземплярахъ (Furtwängler, Meisterwerke, S. 341 f.). Одна изъ нихъ находится въ Базелѣ (Bull. d. Inst. 1870, 12), другая въ собраніи Catajo (Meisterw. Fig 43), третья въ Берлинѣ (Meisterw. Atlas Taf. XIX); всѣ болѣе или менѣе дополнены. Берлинская голова представляетъ самую точную и вѣрную копію волосъ. Фуртвэнглеръ (Meisterw. S. 348 f.) доказалъ, что эти головы даютъ намъ возможность правильно понимать сужденіе Плинія о Миронѣ: „capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset". Берлинская копія головы Дискобола показываетъ *древній характеръ* исполненія волосъ; неудивительно, поэтому, что Плиній съ своей Лизипповской точки зрѣнія смотрѣлъ презрительно на эту отдѣлку волосъ и видѣлъ въ ней только *rudis antiquitas*. Но до сихъ поръ обыкновенно понимали это сужденіе такъ, что Миронъ не примѣнялъ никакой заботливости къ отдѣлкѣ волосъ, пренебрегалъ ею. Берлинская голова совершенно опровергаетъ это мнѣніе; она доказываетъ, что Миронъ обработывалъ волосы даже съ большимъ стараніемъ; онъ придавалъ имъ очень разнообразныя и богатыя формы, хотя пользовался бѣдной и архаически-строгой манерой, располагалъ въ этомъ отношеніи скудными техническими средствами.—Съ этимъ античнымъ сужденіемъ о волосахъ соединяется другое сужденіе, по которому духовная сторона человѣка, жизнь внутренняя, была менѣе доступна Мирону, и ярче всего это сказалось въ его статуяхъ боговъ и героевъ, которыя страдали недостаткомъ душевной жизни и поэтому отличались меньшими достоинствами, чѣмъ его жанровыя произведенія и статуи животныхъ. Это сужденіе отчасти справедливо, когда рѣчь идетъ о Дискоболѣ: безжизненное, спокойное выраженіе лица, которое не обнаруживаетъ никакого возбужденія, находится въ противорѣчіи съ сильнымъ движеніемъ тѣла. Но дѣло въ томъ, что всѣ атлеты архаическаго періода—люди съ молодымъ и здоровымъ тѣломъ, не ощущающіе ничего, кромѣ довольства тѣмъ, что мускулы ихъ крѣпки; на ихъ лицахъ не выражается никакого чувства, которое обнаруживало бы какую-либо душевную дѣятельность или волненіе. Они состоятъ только изъ тѣла, въ нихъ нѣтъ души; поэтому лица ихъ остаются банальными. Въ головѣ Марсія выказывается новая оригинальная изобрѣтательность художника: онъ хотѣлъ, чтобы лицо выражало тѣ же ощущенія, о которыхъ свидѣтельствуетъ положеніе тѣла. Удивленіе и ужасъ, рисующіеся на лицѣ сатира, доказываютъ, что означенная попытка вполнѣ удалась Мирону. Такимъ образомъ, Дискоболъ изображенъ у Мирона съ сильно развитой мускулатурой туловища, съ грубоватымъ лицомъ, лишеннымъ живой мимики; вся выразительность фигуры, вся психологическая экспрес-

мало интересуетъ вопросъ о томъ, была ли эта статуя поставлена въ Олимпіи въ честь какого нибудь побѣдителя въ состязаніяхъ, или служила простымъ украшеніемъ палестры: даже для древнихъ писателей она представляла интересъ въ качествѣ жанроваго произведенія, и такою останется навсегда въ памяти всякаго, кто знакомъ по вазовымъ картинамъ съ упражненіями палестритовъ.

Плиній (XXXIV, 57) въ числѣ произведеній Мирона называетъ pristas. Это извѣстіе многократно подвергалось обсужденіямъ со стороны ученыхъ. По мнѣнію Брунна [1]), πρίστις есть рыба, въ родѣ кита, или морской драконъ. Но accus. plur. πρίστας отъ πρίστις (gen. πρίστεως), какъ справедливо замѣчаетъ Эртель [2]), грамматически невозможенъ; кромѣ того, удивительно было бы встрѣтить среди произведеній Мирона изображеніе кита, акулы или морскаго дракона. Эртель принимаетъ другое объясненіе, предложенное Петерсеномъ [3]) и Фуртвэнглеромъ [4]), по которому πρίσται (имен. πρίστης)—это пильщики, распиливающіе бревна на доски, посвятительный подарокъ цеха столяровъ Аѳинѣ и предметъ, вполнѣ соотвѣтствующій характеру Мироновскаго искусства. Наконецъ, по остроумному предположенію Лешке [5]), вопросъ находитъ очень простое разрѣшеніе, если въ текстъ Плинія внести поправку и вмѣсто *pristas* читать *pyctas*.

Трудно сказать, какое изъ этихъ двухъ послѣднихъ предположеній болѣе правильно. Оба эти сюжета—„пильщики“ и „кулачные бойцы“—одинаково могли вдохновить Мирона, такъ какъ сцены изъ жизни ремесленниковъ и сцены палестры представляютъ ту атмосферу, въ которой живетъ греческій художникъ того времени; онѣ являются питомниками художественнаго творчества.

Плиній (XXXVI, 33) приписываетъ Мирону еще одно жанровое произведеніе; это—мраморная статуя пьяной старухи въ Смирнѣ. Большинство ученыхъ, однако, относятъ это произведеніе къ болѣе поздней эпохѣ и полагаютъ, что оно исполнено Мирономъ изъ Ѳивъ, который работалъ въ Пергамѣ въ концѣ III вѣка до Р. Х., на томъ основаніи, что подобный *юмористическій* сюжетъ болѣе соотвѣтствуетъ характеру александрійскаго искусства [6]). Мы не можемъ присоединиться къ этому мнѣнію, такъ какъ хорошо знаемъ, что пьяные

сія заключается въ позѣ атлета. Напротивъ, Марсій представленъ съ необыкновенно живой и энергической мимикой и позой.

[1]) Gesch. d. griech. Künstler² I, S. 103.

[2]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen, S. 21.

[3]) Arch. Zeit. 1865 S. 91 ff.

[4]) Der Dornauszieher Anm 30.

[5]) Dorpat-Programm 1880 S. 9.

[6]) См. Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 476, Overbeck, Plastik⁴ I S. 271.— Ср. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler² I, S. 103.

мужчины и женщины представляютъ одинъ изъ самыхъ обыкновенныхъ жанровыхъ сюжетовъ греческаго искусства. Слѣдуетъ припомнить κῶμοι на коринѳскихъ сосудахъ VI ст., пирушки мужчинъ и гетеръ на краснофигурныхъ вазахъ первой половины V вѣка или статую пьянаго Анакреона на аѳинскомъ Акрополѣ [1]). Живописецъ Павзій около половины IV ст. рисуетъ на потолкѣ круглаго зданія (θόλος) въ Эпидаврѣ „пьянство" (Μέθη) или пьяную женщину, пьющую изъ стекляннаго сосуда [2]). Лизиппъ, который въ своихъ сюжетахъ вообще подражаетъ старымъ пелопоннесскимъ мастерамъ [3]), исполняетъ статую пьяной флейтистки. Этихъ примѣровъ, я полагаю, совершенно достаточно для того, чтобы безъ всякаго удивленія видѣть въ спискѣ произведеній Мирона статую пяной женщины. Такіе сюжеты, какъ *атлеты*, *канефоры гидрофоры*, *квадриги*, очень упорно удерживались въ греческой пластикѣ отъ VI до половины IV ст. Вѣроятно, между ними были и фигуры мужчинъ и женщинъ, пьющихъ изъ чаши вино, какъ показываетъ обработка этого сюжета Павзіемъ, Лизиппомъ и вазовыми живописцами. Въ V вѣкѣ это была одна изъ дѣйствительныхъ аѳинскихъ уличныхъ сценъ [4]).

Въ V вѣкѣ въ греческой жанровой скульптурѣ легко различить два направленія. Скульпторы пелопоннесской школы, начиная съ Поликлета старшаго и оканчивая Поликлетомъ младшимъ, въ жанровыхъ статуяхъ являются рѣшительными послѣдователями Агелада и предпочитаютъ обработывать въ пластикѣ главнымъ образомъ **атлетическій жанръ**. Аттическіе же художники, которые были вовлечены въ сферу вліянія Мирона, являются болѣе разносторонними, чѣмъ аргосскіе скульпторы, въ отношеніи сюжетовъ.

Послѣ Мирона выступилъ съ жанровыми произведеніями сынъ и ученикъ его **Ликій**. Ему принадлежали двѣ статуи мальчиковъ, изъ которыхъ одну называетъ Павзаній, а другую Плиній. Первая стояла на аѳинскомъ Акрополѣ и представляла мальчика, держащаго

---

[1]) Paus. I, 25, 1.

[2]) Paus. II, 27, 3.

[3]) См. Overbeck, Plastik[4] I, S. 513.

[4]) До насъ дошли даже скульптурные памятники, свидѣтельствующіе о томъ, что сюжетъ былъ распространеннымъ. Таковы: капитолійская статуя (Helbig, Führer durch d. öffentl. Samml. klass. Alterth. in Rom. № 428), представляющая старую сидящую женщину, которая съ любовью прижимаетъ къ своей груди амфору, обвитую плющемъ, (повтореніе въ Мюнхенѣ, Abhandl. der bayer. Akad. 1885, S. 398), двѣ вазы изъ терракотты въ формѣ фигуры, показывающія намъ старую пьяную женщину, образующую тѣло пріемника, и такимъ образомъ преобразованную въ вазу для питья (Ἐφημ. ἀρχ. 1891, πιν. 10, p. 145). Наконецъ, въ Дрезденѣ находится превосходная по реализму, очень интересная мраморная голова старой пьяной женщины; она воспроизведена по фотографіи у Коллиньона, Hist. de la sculpt. gr. II, Fig. 311.

тазъ для кропильной воды, τὸ περιρραντήριον [1]). У Павзанія нѣтъ даже и намека на то, въ какомъ положеніи былъ изображенъ этотъ мальчикъ; однако, такъ какъ данная композиція была зависима отъ направленія Мирона въ искусствѣ, то это можетъ намъ объяснить до нѣкоторой степени мотивъ произведенія: скульпторъ Мироновой школы долженъ былъ выбрать подобный сюжетъ только ради увлеченія мотивомъ, ради желанія представить напряженіе юнаго тѣла, поддерживающаго тяжелый сосудъ. Ту-же склонность къ чисто жанровому элементу показываетъ мотивъ другой фигуры Ликія; это — puer sufflans languidos ignés [2]), мальчикъ, раздувающій тлѣющіе угли въ курильницѣ, θυμιατήριον [3]). Нельзя не согласиться съ Брунномъ и Овербекомъ относительно того, что мотивъ для этихъ жанровыхъ произведеній Ликій заимствовалъ изъ занятій мальчиковъ, прислуживавшихъ въ храмахъ, подобно тому, какъ итальянскіе скульпторы XV в. любили изображать поющихъ или держащихъ кадило хористовъ.

Вліяніе Мирона замѣчаютъ также въ работахъ Стиппакса. До насъ дошло изъ древности извѣстіе о его знаменитой статуѣ Σπλαγχνόπτης [4]). Это—эфебъ, держащій надъ огнемъ алтаря σπλάγχνα, внутренности,—сцена, хорошо извѣстная изъ вазовыхъ картинъ [5]). На послѣднихъ обыкновенно съ одной стороны алтаря жрецъ дѣлаетъ возліяніе, а съ другой стоитъ прислуживающій при жертвоприношеніи эфебъ или мальчикъ съ копьемъ въ рукѣ, на которое насажены внутренности. На архаическихъ вазахъ эфебъ наклоняется впередъ и старательно поворачиваетъ копье въ огнѣ; болѣе поздніе вазовыя картины показываютъ мальчика съ полу-поднятымъ копьемъ и вообще въ такомъ положеніи, которое указываетъ больше на красоту линій, чѣмъ на желаніе дать реальную картину. Майеръ [6]) опубликовалъ краснофигурную аѳинскую чашу, интересную по реализму, съ которымъ переданы одежда и поза эфеба, напряженное выраженіе его лица, даже форма копья, которое онъ держитъ надъ алтаремъ.

---

[1]) Paus. I, 23, 7. Ср. Michaelis, Ath. Mitth. I, S. 294 Oertel, Beitr. zur älteren Gesch. d. statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen, S. 22 f.

[2]) Plin, XXXIV, 79. Что это произведеніе тожественно другому произведенію: *puer suffitor*, о которомъ Плиній упоминаетъ немного ниже, признано всѣми; см. Overbeck, Plastik[4] I. S. 505 Anm. 5, Furtwängler, der Dornauszieher Anm. 31, его-же, Plinius und seine Quellen S 41.

[3]) Ср. Mayer, Jahrbuch d. arch. Inst. VIII, 1893, S. 222.

[4]) Plin. XXXIV, 81: Styppax Cyprius uno celebratur signo splanchnopte, Periclis Olympii verna hic fuit; exta torrens ignemque oris pleno spiritu accendens. См. Mayer, Splanchnoptes, Jahrb. d. arch Inst VIII, 1893 S. 218 ff.

[5]) См. каталогъ вазъ у Майера, Jahrb. d. arch. Inst. VIII, 1893, S. 220 Anm. 1.

[6]) Jahrbuch d. arch. Inst. 1893, S. 220.

Табл. III.



Σπλαγχνόπτης Стиппакса.

Мраморная статуя въ Націнальномъ музеѣ въ Афинахъ.

Свѣтопечать С. В. Кульженко. Кіевъ.

Въ 1888 году въ развалинахъ Олимпіейона въ Аѳинахъ была найдена статуя эфеба, въ возрастѣ 14 или 15 лѣтъ, изъ бѣлаго пентелійскаго мрамора (табл. III) (1,50 высоты, теперь въ Національномъ музеѣ). Майеръ, издавшій статую, призналъ въ ней римскую копію греческаго бронзоваго оригинала половины V вѣка. Статуя, къ сожалѣнію, повреждена: недостаетъ всей лѣвой руки и кисти поднятой правой. Зрачки глазъ въ оригиналѣ были вставлены. Манера трактовки волосъ въ узкихъ, радіусами расходящихся отъ темени волнистыхъ бороздахъ, оканчивающихся небольшими схематическими локонами, ясно обнаруживаетъ знакомство съ бронзовой техникой. Волосы украшала узкая бронзовая лента, теперь утраченная. Лицо показываетъ нѣсколько пасмурное или мечтательное выраженіе. Фигура стоитъ на правой ногѣ, слегка согнувши лѣвую ногу, какъ будто собирается сдѣлать шагъ дальше. Скульпторъ оставался еще вѣренъ пріемамъ и условностямъ архаическаго искусства, однако уже испыталъ на себѣ вліяніе новаго времени: онъ проникся новымъ стремленіемъ—вмѣсто длинноногаго незрѣлаго мальчика съ тонкими, вытянутыми пропорціями или съ крѣпкимъ преувеличенно развитымъ тѣломъ (къ которому часто прибавляются дѣтскія половыя части), онъ далъ эфеба, уже болѣе возмужалаго, съ короткими ногами, причемъ однако съумѣлъ соблюсти мѣру, такъ что укороченная нижняя половина тѣла не нарушаетъ общей гармоніи.

Майеръ предлагаетъ различные способы реставраціи статуи и приходитъ къ заключенію, что предметъ, который эфебъ держалъ въ обѣихъ рукахъ, можетъ быть только копьемъ, не военнымъ, а жертвеннымъ съ σπλάγχνα. Съ этимъ вполнѣ согласуется положеніе корпуса и рукъ эфеба: поднятая вверхъ правая рука съ прижатымъ къ тѣлу локтемъ, опущенная внизъ лѣвая и выступленіе впередъ правымъ плечемъ.

Такимъ образомъ, мы имѣемъ передъ собой копію съ оригинальнаго произведенія Стиппакса. Правда, по словамъ Плинія, σπλαγχνόπτης раздувалъ огонь; однако ни одна изъ вазовыхъ картинъ не показываетъ, чтобы σπλαγχνόπτης въ то же время раздувалъ огонь на алтарѣ. Напротивъ, юноши стараются держать свое лицо дальше отъ огня и иногда даже фигуры становятся на одно колѣно, чтобы укрыться отъ жара. Поэтому Майеръ полагаетъ, что эта часть извѣстія Плинія должна считаться ошибочной.

Въ самомъ дѣлѣ, статуя изъ Олимпіейона можетъ служить живымъ образцомъ искусства Мироновой школы: скульпторъ окаменилъ своего эфеба въ опредѣленный моментъ его дѣятельности, показалъ себя опытнымъ въ умѣніи схватывать и воспроизводить жизнь тѣла

въ минуту, или вѣрнѣе, въ мимолетную секунду полнаго напряженія мускуловъ.

О поводѣ посвященія статуи Стиппакса сохранилось преданіе. По Плинію (XXII, 43), статуя представляла портретъ раба, любимца Перикла, который во время построекъ, происходившихъ на Акрополѣ, упалъ съ лѣсовъ и только благодаря цѣлебной травѣ Парѳеніонъ (т. е. дѣвичьей травѣ), которую богиня во снѣ указала Периклу, исцѣлился. Другую версію предлагаетъ Плутархъ (Pericl. 13); по его словамъ, самый дѣятельный и ревностный изъ рабочихъ во время постройки Пропилей на Акрополѣ оступился и упалъ съ высоты: онъ былъ въ такомъ жалкомъ положеніи, что врачи отъ него отказались. Периклъ былъ этимъ очень опечаленъ; тогда ему во снѣ явилась богиня и назвала лѣкарство, съ помощью котораго Периклъ скоро и легко вылѣчилъ больнаго. Это и было причиной, почему онъ поставилъ на Акрополѣ бронзовую статую Аѳины Гигіеи возлѣ алтаря, который и прежде уже стоялъ.

Итакъ, рабъ Перикла у Плинія былъ никто иной, какъ рабочій, упавшій съ лѣсовъ во время постройки Пропилей, къ которымъ тѣсно примыкалъ округъ Аѳины Гигіеи. Само собою разумѣется, что рабочій не могъ быть мальчикомъ, а потому сообщеніе Плинія, что статуя представляла портретъ раба, теряетъ свою силу. Плиній по всему вѣроятію говоритъ объ этой статуѣ не какъ очевидецъ, и потому могъ ошибаться на ея счетъ. Кромѣ этихъ данныхъ, относящихся къ рабу Перикла, Плиній доставилъ намъ одно чрезвычайно важное свѣдѣніе. Это свѣдѣніе относится къ названію статуи: hic est vernula cuius effigies ex aere fusa est nobilis ille splanchnoptes, и свидѣтельствуетъ о томъ, что древніе считали статую *жанровымъ произведеніемъ*. Splanchnoptes, юноша-рабъ, прислуживающій при жертвоприношеніи, могъ намекать на несвободное званіе рабочаго, который былъ виновникомъ посвященія. Если представить себѣ теперь по существующимъ остаткамъ [1]) алтарь передъ статуей Аѳины Гигіеи Пирра и возлѣ него на базѣ произведеніе Стиппакса, фигуру эфеба съ копьемъ въ рукахъ, на которое насажены σπλάγχνα, то не только получится красивый ансамбль, но ἀνάθημα будетъ цѣльной и роскошной.

Къ послѣдователямъ Мирона принадлежитъ, кажется, и Стронгиліонъ, извѣстный своими прекрасными статуями животныхъ. Въ числѣ его произведеній Плиній [2]) называетъ статую мальчика, puer, котораго Брутъ amando cognomine suo illustravit. Объ этой

---

[1]) См. Loewy, Inschriften griech. Bildhauer, 53 u. 54.

[2]) Plin. XXXIV, 82.

статуѣ намъ ничего неизвѣстно, кромѣ ея названія, однако характеръ произведенія можно представить себѣ съ достаточною достовѣрностью на основаніи другихъ *pueri* этого періода.

Фризъ Пароенона достаточно показываетъ, что направленію и школѣ Фидія реализмъ не былъ чуждъ. Композиція фриза носитъ на себѣ жанровый характеръ. Идеальная сторона сюжета почти совершенно ускользаетъ отъ зрителя, и по большей части фризъ кажется только группами собравшихся на праздникъ своей богини красивыхъ и статныхъ аѳинянъ. Однако Фидій уже въ молодыхъ годахъ дѣлается по преимуществу скульпторомъ боговъ, и въ теченіи всей своей художественной дѣятельности стремится передать въ пластическихъ образахъ возвышенныя идеи своего вѣка. Поэтому въ изображеніяхъ боговъ въ полной силѣ и раскрывается вся очаровательная прелесть рѣзца Фидія. Изъ жанровыхъ же его произведеній намъ извѣстна только одна статуя Анадумена, о которой сообщаетъ Павзаній [1]). По мнѣнію Фуртвэнглера [2]), Фарнезскій Діадуменъ въ Британскомъ музеѣ есть копія этой статуи Фидія, такъ какъ въ формахъ тѣла онъ имѣетъ сродство съ фризомъ Пароенона.

Между произведеніями его ученика, Алкамена, фигуры боговъ также занимаютъ почти исключительное мѣсто. Къ числу жанровыхъ произведеній Алкамена принадлежитъ единственная бронзовая статуя атлета, pentathlos encrinomenos [3]). Кекуле [4]) высказалъ предположеніе, чтъ *дискоболъ* въ Ватиканѣ, въ прежнее время приписываемый Навкиду, есть копія съ статуи Алкамена. Въ пользу этого предположенія говоритъ прежде всего аттическій характеръ фигуры и особенно головы. Во-вторыхъ, статуя можетъ изображать атлета, состязающагося въ пантаѳлонѣ, такъ какъ эту борьбу характеризуютъ: прыганіе, бросаніе диска и метаніе копья. Наконецъ, названіе „encrinomenos“ указываетъ на то, что статуя Алкамена считалась выдающимся образцовымъ произведеніемъ, и слѣдовательно нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что мы обладаемъ копіей съ нея, достойной оригинала.

Положеніе Ватиканскаго Дискобола возбуждало различныя толкованія. По мнѣнію Вольтерса [5]), прекрасный, сильный юноша, представленный стоящимъ въ позѣ, полной движенія, всецѣло поглощенъ тѣмъ, чтобы занять на землѣ твердое положеніе правой ногой; пра-

[1]) Paus. VI, 4, 5.
[2]) Meisterw. S. 445.
[3]) Plin. XXXIV, 72.
[4]) Arch. Zeit. 1866 S. 169 ff.
[5]) Wolters, Gipsabgüsse № 465.

вую руку онъ поднимаетъ вверхъ, дѣлая совершенно непроизвольный жестъ, соотвѣтствующій его мыслямъ. „Гете замѣчаетъ о Тайной вечери Леонардо да Винчи, что эта картина съ своимъ полнымъ жизни языкомъ жестовъ могла быть написана только итальянцемъ, жителемъ южныхъ странъ, природное свойство котораго обусловливаетъ болѣе живую жестикуляцію. Это относится также къ греческому искусству, и наша статуя представляетъ поразительное доказательство того, какъ у болѣе живыхъ народовъ внутреннія ощущенія немедленно наружно выражаются жестами“. Такимъ образомъ, жестъ правой руки находится въ связи съ душевнымъ настроеніемъ атлета и свидѣтельствуетъ о психологическомъ реализмѣ статуи, въ которой не замѣтно ни малѣйшей позировки, ни малѣйшаго желанія обратить на себя вниманіе зрителя, а все естественно, наивно и просто, какъ сама природа.

Овербекъ[1]) даетъ другое толкованіе. По его мнѣнію, положеніе Ватиканскаго Дискобола, непосредственно предшествуетъ положенію Дискобола Мирона. Жестъ правой руки (пальцы которой дополнены, но очень удачно) не есть „непроизвольное, чувственное выраженіе занимающей его мысли, безсознательный монологъ“, какъ думаетъ Вольтерсъ, а вполнѣ опредѣленное движеніе, направленное къ достиженію извѣстной цѣли. Атлетъ поднимаетъ правую руку и въ то же время играетъ пальцами, чтобы испытать ихъ упругость; еще одно мгновеніе, и дискъ, поднятый высоко впередъ лѣвой рукой, быстрымъ движеніемъ передается въ правую руку, какъ это наглядно показываютъ вазовыя картины (см. чашу Евфронія въ Мюнхенѣ на рис. 56, а также Gerhard, Auserl. gr. Vas. IV, Taf. 260). Затѣмъ атлетъ нагибается, какъ у Мирона, чтобы метнуть дискъ сильнымъ размахомъ. По Овербеку, слѣдовательно, Ватиканская статуя есть какъ бы моментальный снимокъ съ природы и говоритъ о большой наблюдательности мастера.

Которое изъ этихъ двухъ толкованій болѣе правильно, сказать не трудно, опираясь на вазовыя картины. Торсъ атлета, его сильныя бедра, крѣпкія ноги отдѣланы увѣренною рукою и въ самомъ дѣлѣ могли быть поставлены въ примѣръ молодымъ художникамъ (ἐγκρινόμενος). Глубокое душевное чувствованіе, выраженіе напряженности, вмѣстѣ съ постановкой стройнаго молодаго тѣла, которое, твердо опираясь на одну ногу, уже готово измѣнить свое положеніе, съ этимъ покоемъ, проникнутымъ движеніемъ,—придаютъ статуѣ много жизни.

---

[1]) Plastik⁴ I, S. 381.

Рядомъ съ аттическимъ жанромъ процвѣтала аргосская жанровая скульптура, которою занимались выдающіеся мастера Аргосской школы. Въ то время, какъ вся жизнь Фидія прошла въ исполненіи монументальныхъ задачъ, у Поликлета ихъ было немного; онъ съ исключительнымъ пристрастіемъ занимается жизнью молодыхъ людей; сильное молодое тѣло юношей составляетъ цѣль и содержаніе его произведеній. Онъ въ особенности, кажется, былъ превосходенъ въ такихъ изображеніяхъ, въ которыхъ внѣшнее спокойствіе фигуръ давало ему удобный случай развернуть свойственное ему пониманіе красоты.

Знаменитѣйшая его статуя атлета, это Дорифоръ [1]), *viriliter puer*, возмужалый эфебъ. До сихъ поръ является весьма спорнымъ вопросъ о томъ, кого изображаетъ эта статуя. Одни считаютъ ее *академической фигурой*, отожествляютъ съ „канономъ" Поликлета [2]), другіе декоративнымъ произведеніемъ, назначеннымъ служить для украшенія палестры [3]), третьи—надгробнымъ памятникомъ, наконецъ, четвертые—тѣлохранителемъ царя, воиномъ. Мы склоняемся на сторону мнѣнія Reisch'a [4]) и Фуртвэнглера [5]), по которому Дорифоръ есть атлетъ, состязавшійся въ *пентаѳлонѣ*, но не почетная портретная статуя побѣдителя на общественныхъ играхъ, а жанровое произведеніе. Въ подтвержденіе того, что дѣло здѣсь идетъ о статуѣ атлета, Фуртвэнглеръ справедливо приводитъ тотъ фактъ, что въ Альтисѣ въ Олимпіи найдена мраморная копія Дорифора (торсъ) [6]).

Второе главное произведеніе Поликлета, это—Діадуменъ, *molliter iuvenis*, юноша съ нѣжными формами эфеба. Діадуменъ—это статуя побѣдителя на играхъ, поднявшаго обѣ руки и повязывающаго себѣ голову лентой. Она дошла до насъ въ нѣсколькихъ копіяхъ, изъ которыхъ лучшею до сихъ поръ считался Діадуменъ Везона, хранящійся въ Британскомъ музеѣ [7]), однако Фуртвэнглеръ отдаетъ теперь

---

[1]) Plin. XXXIV, 55.

[2]) Eug. Guillaume, Monuments de l'art antique, par O. Rayet, I, Paris, 1880.

[3]) Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, p. 490.

[4]) Emil Reisch, Griech. Weihgeschenke, S 42 (Abhandl. d. arch. epigr. Seminares d. Universität Wien, VIII, 1890).

[5]) Meisterwerke S. 420.

[6]) Торсъ этотъ, изъ пентелійскаго мрамора, не опубликованный еще нигдѣ, находится въ музеѣ въ Олимпіи. Безъ сомнѣнія, статуя была сооружена (какъ думаетъ Фуртвэнглеръ, въ I в. до Р. Х. или по Р. Х.) какимъ-нибудь атлетомъ въ память своей побѣды. Для насъ она представляетъ большой интересъ, такъ какъ можетъ служить еще однимъ вѣскимъ доказательствомъ въ пользу высказаннаго нами положенія, что статуи въ честь побѣдителей были жанровыя, а не портретныя.

[7]) Monumenti inediti dell' Inst. X, tav. 49, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 253, Wolters, Gipsabgüsse, № 508.

рѣшительное предпочтеніе статуѣ въ Мадридѣ [1]) Фуртвэнглеръ говоритъ о капитальномъ недостаткѣ этой статуи. Недостатокъ этотъ заключается въ томъ, что не существуетъ связи между формой произведенія и его мыслью, содержаніемъ. Принципъ стоянія на одной ногѣ, тогда какъ другая отставлена назадъ, не имѣетъ ничего общаго съ дѣйствіемъ и является здѣсь исключительно ради самого себя. Выходитъ, слѣдовательно, что какую-бы фигуру не изображалъ Поликлетъ, онъ всегда воспроизводитъ ее одинаково; каковъ бы ни былъ сюжетъ, онъ всегда будетъ скомпанованъ по однимъ и тѣмъ же правиламъ: фигура шагаетъ, согнувъ немного одну ногу. Мотивъ не служитъ регуляторомъ мысли художника; онъ—не больше, какъ предлогъ создать статую [2]).

Эту своеобразную условность Поликлета удачно изъясняетъ Циммерманнъ [3]). Ни у одной изъ фигуръ Поликлета нѣтъ преобладающей душевной способности, но взамѣнъ того находится что-то другое, что̀ дѣлаетъ ихъ привлекательными; это—*слѣдъ настроенія.* Именно наиболѣе раннія головы Поликлета напоминаютъ своими тяжелыми глазными вѣками, толстыми губами и массивнымъ подбородкомъ головы Луки Синьорелли и Микель-Анджело. У этихъ обоихъ художниковъ люди кажутся страдающими отъ полноты физической жизни; ихъ собственныя тѣла для нихъ слишкомъ тяжелы; въ ихъ дѣйствіяхъ незамѣтно здороваго веселья; это сообщаетъ имъ грустное выраженіе. Тонкій слой этого меланхолическаго настроенія лежитъ также на произведеніяхъ Поликлета. Лѣниво, почти устало волочатъ они одну ногу; задумчиво накладываетъ себѣ на голову побѣдный вѣнокъ атлетъ Британскаго музея, а фигура въ Петвортѣ, наливающая масло на руку, почти столь-же неохотно исполняетъ свое дѣло, какъ и статуи Микель-Анджело. Поликлетъ передалъ состояніе физическаго утомленія изображенныхъ лицъ. Въ этомъ выражается настроеніе духа самаго художника, его чувства. Каждая изъ статуй Поликлета производитъ впечатлѣніе тихаго, глубокаго мечтанія; повсюду, благодаря своеобразной условности художника, въ повседневныя происшествія, въ сюжеты, взятые изъ реальной жизни, вносится какое-то сказочное настроеніе.

---

[1]) Meisterwerke S. 438, Fig. 68. Діадуменъ принадлежитъ къ болѣе позднему періоду художника, чѣмъ Дорифоръ; онъ—несравненно мягче, отсюда выраженіе Плинія: molliter iuvenis. Фуртвэнглеръ полагаетъ, что Діадуменъ былъ созданъ въ то позднее время мастера, въ которое была изваяна Гера. Новшества, которыя Поликлетъ вводитъ въ исполненіе головы Діадумена, а именно: болѣе богатая моделировка, мягкая нижняя часть лица, пластичность волосъ, по мнѣнію Фуртвэнглера, свидѣтельствуютъ о томъ, что Поликлетъ въ послѣдніе годы своей дѣятельности испыталъ на себѣ вліяніе аттическаго искусства; проводникомъ этого вліянія могъ быть Крезилъ.

[2]) Поэтому, по мнѣнію Фуртвэнглера, Діадуменъ Фарнезскій Брит. муз. рѣшительно превосходитъ Поликлетовскаго Діадумена своей простотой и естественностью.

[3]) Allgemeine Kunstgeschichte H. Knackfuss'a, S. 121.

Мы мало знаемъ о другихъ статуяхъ атлетовъ, исполненныхъ Поликлетомъ. Плиній [1]) называетъ „destringentem se", статую палестрита, счищающаго съ себя желѣзною скобою пыль послѣ гимнастическихъ упражненій [2]) а по сообщенію Павзанія [3]), Кинискъ изъ Мантинеи въ память своей побѣды, одержанной въ кулачномъ бою мальчиковъ, посвятилъ въ Олимпіи статую атлета, также исполненную Поликлетомъ. Отъ этой статуи въ настоящее время найдена въ Олимпіи база съ посвятительною надписью [4]). Уцѣлѣвшія дыры для прикрѣпленія статуи къ базѣ показываютъ, что фигура стояла, согнувъ немного одну ногу. Слѣдуетъ назвать статую Британскаго музея, которую Коллиньонъ и Фуртвэнглеръ признаютъ лучшей копіей произведенія Поликлета [5]). Мотивъ этой статуи имѣетъ сходство съ мотивомъ Діадумена: мальчикъ накладываетъ себѣ на голову вѣнокъ, какъ знакъ побѣдителя.

Статуями молодыхъ людей не исчерпываются жанровые сюжеты произведеній Поликлета. Къ числу его работъ принадлежатъ двѣ канефоры, дѣвушки, несущія на головѣ корзины [6]).

Мы уже знаемъ, что греческіе мастера стремились закрѣпить въ художественныхъ образахъ дѣйствія, принадлежащія къ культу. Здѣсь художникамъ представлялись великолѣпные, торжественные мотивы; здѣсь они могли найти юношескіе образы, въ которыхъ соединились обязанности службы и свободная преданность, наивная грація и обдуманная торжественность, спокойствіе и движеніе. Служебныя обязанности при культѣ были различнаго рода. Это были

---

[1]) Plin. XXXIV, 55.

[2]) По мнѣнію Фуртвэнглера (Meisterwerke S. 471), отголосокъ ея часто встрѣчается на геммахъ (лучшая въ Петербургѣ, изображ. Meisterw. Fig. 79). Юноша стоитъ на лѣвой ногѣ; правая нога слегка согнута и отставлена назадъ; правая рука протянута впередъ, а лѣвая держитъ стригиль и собирается очищать имъ нижнюю сторону правой руки; схема, слѣдовательно, совершенно Поликлетовская; дѣйствіе очищенія отъ грязи и здѣсь занимаетъ второстепенное мѣсто.

[3]) Paus. VI, 4. 11.

[4]) Loewy, Inschr. griech. Bildhauer, 50.

[5]) Collignon, Hist. de le sculpt. gr. I, fig. 255 p. 499. Furtwängler, Meisterw. S. 452 ff. Другая копія, болѣе торопливаго исполненія, находится въ Римѣ въ собраніи Baracco. По мнѣнію Кекуле (Über die Bronzestatue des sog. Idolino, S. 13 f.), эта статуя есть передѣлка одного изъ произведеній Мирона или его школы. Фигура представлена въ позѣ Поликлетовскихъ атлетовъ; она стоитъ, согнувъ немного одну ногу; между тѣмъ сильное и быстрое движеніе поднятой правой руки переноситъ насъ къ школѣ Мирона. Поликлетовская поза невозможна безъ того, чтобы вмѣстѣ съ тѣмъ не была приведена въ опредѣленное ритмическое положеніе верхняя часть тѣла, въ особенности руки. Очевидно копіистъ грубо и безжизненно повторилъ въ одномъ и томъ-же произведеніи два различныхъ мотива, полагая, что Поликлетовская поза сдѣлаетъ фигуру Мироновой школы красивѣе и пріятнѣе.

[6]) Cic. in Verr. IV, 3, 5.

почетныя должности при храмахъ и во время праздниковъ, для которыхъ общиной избирались юноши и дѣвицы на опредѣленное время, или второстепенныя должности, къ которымъ призывались лица, находившіяся внѣ общества гражданъ, обязанныя носить за дочерьми гражданъ утварь, сосуды, зонтики. Различіе состояній, которое демократическій духъ по возможности старался сгладить, здѣсь существовало во всей своей силѣ. Почетныя должности требовали не только физической красоты и незапятнанной репутаціи, но и принадлежности къ знатному роду. Отсюда онѣ были предметомъ честолюбія и ревности, такъ что, напримѣръ, отстраненіе сестры Гармодія отъ участія въ праздничномъ шествіи было принято какъ жестокое оскорбленіе всей фамиліи.

Нѣкоторыя служебныя обязанности были связаны съ мѣстностями и обрядами отдѣльныхъ святилищъ, какъ напримѣръ *гидрофорія* на Иѳоме, гдѣ каждое утро дѣвушки должны были носить свѣжую воду изъ расположеннаго внизу источника въ святилище Зевса. Другія обязанности были общія всѣмъ культамъ, и такъ какъ для каждаго жертвоприношенія нужны были особые жертвенные предметы, которые приносились въ извѣстномъ порядкѣ, то *канефорія* была одной изъ самыхъ распространенныхъ обязанностей; однако мы знаемъ только пять культовъ, связанныхъ съ нею: Зевса въ Лебадеѣ, Геры въ Аргосѣ, Діониса, Деметры и Аѳины[1]).

Эти нѣжныя, цвѣтущія здоровьемъ женскія фигуры, избранныя за свою красоту и знатное происхожденіе, передъ своими сверстницами, идти впереди праздничнаго хода съ корзинами на головѣ, навѣрное, представляли интересное и красивое зрѣлище и привлекали къ себѣ взоры не только всей общины, но и художниковъ, которые находили ихъ достойными своего рѣзца. Къ эстетическому удовольствію, можетъ быть, присоединялось желаніе создать интересный сюжетъ для *посвященія*. Послѣ окончанія почетной должности у ея носительницъ, естественно, было желаніе увѣковѣчить воспоминаніе о своемъ торжествѣ. Такимъ образомъ явились, подобно статуямъ жрецовъ и жрицъ[2]), *гидрофоры*, *аррефоры* и *канефоры*, жанровыя произведенія въ глинѣ, бронзѣ и камнѣ. Канефоры въ особенности были любимымъ мотивомъ. Канефоры Поликлета являлись наилучшимъ воспроизведеніемъ этого сюжета въ V вѣкѣ; его фигуры аргосскихъ дѣвушекъ были столь привлекательны, что ихъ называли рядомъ съ Зевсомъ Фидія, какъ чудо искусства.

---

[1]) E. Curtius, Kanephore von Pästum, Arch. Zeit. 1880, S. 27 ff.
[2]) Paus. II, 17, 3.

Наконецъ, послѣднее жанровое произведенiе Поликлета—pueri astragalizontes, мальчики, играющiе въ кости[1]). Большинство ученыхъ приписываютъ это произведенiе Поликлету младшему. Основанiя для этого слѣдующiя. Группу нельзя считать, подобно другимъ произведенiямъ V вѣка, посвятительнымъ подаркомъ; она также не можетъ имѣть никакого отношенiя къ культу; это есть ничто иное, какъ чистое жанровое произведенiе изъ дѣтской жизни, созданное исключительно ради привлекательности своего мотива. Если даже допустить, что Дорифоръ и Канефоры также не были ἀναθήματα, а созданы исключительно какъ жанровыя произведенiя, то все-таки какая громадная разница существуетъ между ними и мальчиками, играющими въ свою любимую игру! Насколько подобное произведенiе было бы понятно въ эпоху Александра и Лизиппа, настолько оно одиноко и невѣроятно во время Поликлета.

Эти соображенiя заставили Роберта[2]) видѣть въ этомъ произведенiи миѳологическiя личности, Патрокла и Клизонима, а Кекуле[3]) считалъ его надгробнымъ памятникомъ. Эртель[4]) отвергаетъ эти произвольныя толкованiя и, вслѣдъ за Лешке[5]), находитъ другой путь для того, чтобы устранить затрудненiе: онъ относитъ группу къ произведенiямъ Поликлета младшаго, дѣятельность котораго будто-бы выпадаетъ на вторую половину IV ст.[6]). Измѣнившiяся уже тогда воззрѣнiя сдѣлали возможнымъ для Поликлета младшаго созданiе такихъ жанровыхъ статуй, которыхъ не могло еще производить болѣе строгое время Фидiя и Поликлета старшаго. Если отнести эту первую реальную, исключительно ради своего мотива созданную, статую изъ повседневной жизни къ Лизипповскому времени, то это, кромѣ того, сдѣлаетъ вполнѣ яснымъ извѣстiе Плинiя, что pueri astragalizontes пользовались славой и возбуждали восторгъ *толпы*; такое сужденiе въ Лизипповское время можно скорѣе понять, чѣмъ во время строгаго стилиста Поликлета.

Мнѣнiе Эртеля раздѣляется Овербекомъ[7]) и Крокеромъ[8]). Противоположный взглядъ былъ выставленъ только Брунномъ[9]).

---

[1]) Plin. XXXIV, 55.

[2]) Annali dell' Inst. 1876, S. 136 ff.

[3]) Tanagräische Terracotten S. 17.

[4]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen, S. 34 ff.

[5]) Arch. Zeit. 1878, S. 10 ff.

[6]) О времени дѣятельности Поликлета мл. см. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I S. 197.

[7]) Plastik⁴ I, S. 534.

[8]) Gleichnamige griech. Künstler S. 18.

[9]) Münchner Sitzungsberichte 1880 S. 469 f.

Мы съ своей стороны не видимъ никакой основательной причины устранять это произведеніе изъ списка работъ Поликлета. Извѣстно, что Полигнотъ на одной изъ своихъ картинъ („Подземный міръ") въ Дельфахъ[1]) нарисовалъ двухъ дочерей Пандарея, дѣвушекъ увѣнчанныхъ вѣнками изъ цвѣтовъ, играющими въ кости. Этой композиціей, взятой изъ дѣйствительности[2]), вѣроятно, былъ данъ толчекъ къ воспроизведенію Поликлетомъ своей группы, а также къ цѣлому ряду статуэтокъ, созданныхъ коропластами.

Намъ слѣдуетъ назвать теперь тѣхъ художниковъ, которые по времени своего развитія принадлежатъ къ 95 ол., усвоили себѣ направленіе Поликлета и подобно ему были истолкователями внѣшняго быта своихъ современниковъ[3]). Сюда принадлежитъ прежде всего Патроклъ. Плиній (XXXIV, 91) называетъ его въ числѣ тѣхъ художниковъ, которые прославились статуями атлетовъ, воиновъ, охотниковъ и жертвоприносителей: Athletas autem et armatos et venatores sacrificantesque... По мнѣнію Фуртвэнглера[4]), все это— „опредѣленные, часто повторяющіеся, особенно любимые *портретные* мотивы". Фуртвэнглеръ основывается на томъ, будто знатные люди (съ конца IV ст.) охотно позволяли изображать себя въ видѣ охотниковъ; такъ напр. Александъ изображенъ былъ на львиной охотѣ Лизиппомъ и Леохаресомъ; Птолемэй у Антифила былъ представленъ охотящимся. Позднѣйшіе гробничные и саркофагные рельефы, гдѣ умершій часто изображенъ въ видѣ охотника, также даютъ намъ вѣрное доказательство излюбленности этого мотива. „Armati"— это военные люди и полководцы, которыхъ обыкновенно изображали въ военномъ костюмѣ. Наконецъ, въ „sacrificantes" Фуртвэнглеръ видитъ жрецовъ, которымъ очень часто ставили статуи.

Къ сожалѣнію, за недостаткомъ свидѣтельствъ болѣе ясныхъ, здѣсь можно дѣлать только одни предположенія. Исходя главнымъ образомъ изъ того основанія, что Плиній не даетъ именъ *лицъ*, которыхъ эти статуи должны изображать, а приводитъ названія, заимствованныя отъ *мотива*, мы считаемъ *venatores* и *sacrificantes*, подобно атлетамъ, жанровыми произведеніями. „Sacrificans"—эго статуя,

---

[1]) Paus. X, 30, 2.

[2]) Любовь Полигнота къ реальности и правдѣ проходитъ чрезъ весь рядъ его картинъ; вотъ напр. чисто жанровые эпизоды: Γυναῖκες δὲ αἱ Τρῳάδες αἰχμαλώτοις τε ἤδη καὶ ὀδυρομέναις ἐοίκασι. γέγραπται μὲν 'Ανδρομάχη, καὶ ὁ παῖς οἱ προέστηκεν ἑλόμενος τοῦ μαστοῦ. (Paus. X, 25, 9). Ἔγραψε δὲ καὶ Νέστορα τῇ κεφαλῇ τε ἐπικείμενον πῖλον καὶ ἐν τῇ χειρὶ δόρυ ἔχοντα· καὶ ἵππος κονίεσθαι μέλλοντος παρέχεται σχῆμα (X, 25, 11). παρὰ δὲ τὴν Μέδουσαν ἐν χρῷ κεκαρμένη πρεσβῦτις ἢ ἄνθρωπός ἐστιν εὐνοῦχος, παιδίον δὲ ἐν τοῖς γόνασιν ἔχει γυμνόν (X, 26, 9). См. еще X, 27, 4.

[3]) См. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 193 ff.

[4]) Der Dornauszieher, S. 25.

аналогичная аѳинскому *Москхофору*. Точно такое-же произведеніе принадлежитъ товарищу Патрокла, Навкиду; это—называемый Плиніемъ (XXXIV, 80) immolans arietem, также жертвоприноситель, мужчина, ведущій или несущій на плечахъ барана. Что касается „охотника", то это также сюжетъ древній въ греческомъ искусствѣ; мы находимъ изображеніе *охотника* на родосской тарелкѣ Берлинск. муз. [1]), на одномъ изъ коринѳскихъ πίνακες [2]), на бронзовой пластинкѣ изъ Крита [3]) и на архаическихъ вазахъ. Павзаній [4]) называетъ статую охотника въ Олимпіи. Я думаю, что на аѳинскомъ Акрополѣ въ до-персидскій періодъ также должны были находиться статуи охотниковъ среди посвятительныхъ подарковъ.

Наконецъ, слѣдуютъ мастера, спеціально занимающіеся атлетическимъ жанромъ. Дедалъ, сынъ Патрокла, исполнилъ нѣсколько статуй атлетовъ для побѣдителей на олимпійскихъ играхъ [5]), въ томъ числѣ группу мужчины возлѣ лошади, на которой сидитъ мальчикъ [6]), какъ часто мы встрѣчаемъ на архаическихъ вазахъ [7]). Плиній [8]) приписываетъ Дедалу двѣ бронзовыя статуи мальчиковъ, счищающихъ съ себя пыль скобою. Навкидъ изъ Аргоса изваялъ Дискобола, упомянутаго Жертвоприносителя и нѣсколько статуй атлетовъ для олимпійскихъ побѣдителей [9]). Алипъ, изъ Сикіона, ученикъ Навкида по Павзанію VI, 1, 3, извѣстенъ статуями для олимпійскихъ побѣдителей: 1) для борца Симмаха, сына Эсхила изъ Элиды (Paus. VI, 1, 3), 2) для мальчика Неолаида, изъ Финея въ Аркадіи, побѣдителя въ кулачномъ бою (ibid.), 3) для илійца Архедама, побѣдителя въ борьбѣ мальчиковъ (ibid.), 4) для кулачнаго бойца Евѳимена изъ Менала (VI, 8, 5). До раскопокъ въ Олимпіи статуи Поликлета младшаго шли за работы знаменитаго аргосскаго мастера. Открытіе же въ Олимпіи базъ съ посвятительными надписями вполнѣ возстановило репутацію Поликлета младшаго, какъ автора многихъ статуй для олимпійскихъ побѣдителей. Сюда принадлежатъ статуи, поставленныя въ честь олимпіониковъ: Аристіона изъ Эпидавра, Пиѳокла изъ Элиды и Ксенокла изъ Менала (Loewy, Inschr. griech. Bildhauer, 90—92).

---

[1]) Salzmann, necrop. de Camirus, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 8917.
[2]) Ant. Denkm. d. Inst. I Bd. Taf. 8. 13, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 846.
[3]) Milchhoefer, Anfänge d. Kunst, Fig. 65.
[4]) Paus. VI, 15, 7.
[5]) См. Loewy, Inschr. griech. Bildhauer, 88, 89.
[6]) Paus. VI, 2, 8.
[7]) См. Baumeister Denkm. Abb. 1580.
[8]) Plin. XXXIV, 76.
[9]) Въ числѣ статуй для побѣдителей Павзаній называетъ: 1) двѣ статуи для аргосскаго бѣгуна Хеймона; одна находилась въ Олимпіи, а другая изъ Аргоса была перевезена въ Римъ (VI, 9, 3); 2) статую для тризнница Бавкида, побѣдителя въ борьбѣ (VI, 8, 4). 3) статую для кулачнаго бойца Евкла изъ знаменитаго родосскаго рода Діагора (VI, 6, 2),

Итакъ, вокругъ Мирона и Поликлета группировалась толпа скульпторовъ, ихъ учениковъ или послѣдователей и соперниковъ. Къ числу ихъ относятся: Ликій, Стиппаксъ, Стронгиліонъ, Патроклъ, Навкидъ и многіе другіе, имена и произведенія которыхъ мы знаемъ изъ надписей и текстовъ; кромѣ этихъ художниковъ, вѣроятно работали еще другіе скульпторы, имена которыхъ забыты, но работы сохранились.

Мюнхенская Глиптотека обладаетъ красивой статуей атлета, копіей съ знаменитаго оригинала, на которой лежитъ печать искусства Мироновой школы (таб. IV) [1]). Статуя, къ сожалѣнію, повреждена; нѣтъ всей правой руки, утеряна также кисть лѣвой руки. Атлетъ, очевидно, что-то держалъ въ поднятой правой рукѣ На кратерѣ Евтимида, въ Берлинскомъ музеѣ (рис. 55) нарисованъ голый юноша въ палестрѣ, выливающій изъ арибалла масло на лѣвую руку. Тотъ же сюжетъ представляетъ намъ и Мюнхенская статуя: атлетъ, поднявъ вверхъ правую руку, выливаетъ изъ флакона масло на лѣвую руку, которая согнута въ локтѣ и лежала кистью на животѣ.

Стилистическое сродство съ Мюнхенской статуей представляетъ красивый атлетъ во Флоренціи (Uffizi), оригиналъ котораго, навѣрное, былъ изъ бронзы [2]). Прежде его также считали атлетомъ, наливающимъ масло на руку [3]). Но Фуртвэнглеру [4]) удалось съ помощью геммы объяснить настоящій мотивъ статуи. Это—Апоксіоменъ, „destringens se“. Фигура, изображенная на геммѣ, очищаетъ себя стригилемъ отъ пыли арены, и именно она съ большимъ вниманіемъ соскабливаетъ себѣ лѣвое бедро. Таковъ же мотивъ и флорентинской статуи. Юноша твердо стоитъ; чтобы лѣвое бедро нѣсколько поднять, стопа лѣвой ноги опирается на землю только пальцами; колѣно ея слегка согнуто и поворочено внутрь. Верхняя часть тѣла наклонена въ сторону лѣвой ноги, плечи съужены, животъ втянутъ; голова наклонена, взглядъ обращенъ къ мѣсту занятія. Словомъ, вся поза и расположеніе членовъ объясняются мгновеннымъ движеніемъ, направленнымъ къ той именно дѣятельности, которую показываетъ гемма. Обращаетъ на себя вниманіе одна индивидуальная особенность, повторяющаяся во всѣхъ копіяхъ головы (въ Эрмитажѣ, въ Museo Torlonia). Это короткіе волосы, зачесанные вверхъ надъ лбомъ. Особенность эта, навѣрное, была свойственна первоначальному оригиналу, т. е. самому атлету, служившему натурщикомъ.

---

[1]) Mon. d. Inst. XI, tav. 7, 1, Annali dell' Inst. 1879 S. 201, tav. ST (Brunn), Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, Fig. 249, p. 480, note 1, Wolters, Gipsabgüsse № 462;

[2]) W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz. München 1897. S. 21, № 25 (59).

[3]) Römische Mitth. VII, 1892, 81 ff. (Bloch).

[4]) Meisterw. S. 470. Fig. 78.



Статуя атлета
въ Petworth'ѣ.



Статуя атлета
въ Мюнхенѣ.

Свѣтопечать С. В. Кульженко. Кіевъ.

Флорентинская статуя находится въ самой тѣсной художественно-исторической связи съ атлетомъ Мюнхенской Глиптотеки. Какъ и этотъ послѣдній, она имѣетъ мимолетное движеніе, направленное къ опредѣленной дѣятельности; здѣсь мы имѣемъ дѣло какъ бы съ однимъ изъ снимковъ мгновенной фотографіи, воспроизводящимъ движеніе мускуловъ во время самой ихъ игры. Однако флорентинская статуя болѣе развитая, болѣе совершенная, чѣмъ мюнхенская, и, слѣдовательно, моложе ея. Быть можетъ, мюнхенскаго атлета исполнилъ учитель, а флорентинскаго—ученикъ, работавшій въ концѣ V вѣка.

Если сравнить головы Мюнхенскаго и Флорентинскаго атлетовъ съ головою Дорифора Поликлета, то не трудно видѣть разницу. Дорифоръ имѣетъ длинный и узкій черепъ, а Мюнхенскій (см. рис. 103) и Флорентинскій атлеты—короткій и круглый черепъ; этотъ послѣдній признается характеристичнымъ для аттическихъ юношей. Голова Праксителевскаго Гермеса также имѣетъ круглую форму.

По мнѣнію Брунна [1]), общимъ въ этихъ статуяхъ атлетовъ и въ лучшихъ произведеніяхъ Мирона является „выборъ момента, который показываетъ намъ всѣ жизненныя силы сосредоточенными на одномъ только пунктѣ, такъ что каждая отдѣльная часть организма подчинена именно этому моменту". Однако, рядомъ съ этимъ сродствомъ существуютъ и различія. *Миронъ* любитъ такіе мотивы, въ которыхъ всѣ силы напряжены до крайней степени, такъ что тѣло въ этой ситуаціи можетъ оставаться только одно мгновеніе (слѣдуетъ вспомнить о Дисколѣ и Марсіѣ!). Положеніе *нашихъ* атлетовъ таково, что они могутъ пребывать въ немъ болѣе продолжительное время. Затѣмъ, Миронъ съ необыкновенною смѣлостью выхватываетъ мотивы изъ реальной жизни. Скульпторы *нашихъ* статуй предпочитаютъ красивые мотивы и ради нихъ готовы выйти даже за предѣлы естественнаго. Такъ, напр., едвали на самомъ дѣлѣ атлеты для того, чтобы вылить немного масла на руку, принимали позы, подобныя той, которую представляетъ Мюнхенская статуя атлета. Правда, по мнѣнію Вольтерса [2]), атлетъ льетъ масло себѣ на грудь, а не на руку, лѣвая же рука его служитъ лишь для того, чтобы удерживать стекающія капли этой драгоцѣнной жидкости; поэтому атлетъ стоитъ твердо, нѣсколько широко и съ согнутыми слегка колѣнями: только такъ возможно придать верхней части тѣла нужное положеніе. Однако краснофигурныя архаическія вазы [3]), болѣе древнія, чѣмъ какая либо изъ статуй, нау-

[1]) Ann. d. Inst. 1879, S. 204.

[2]) Gipsabgüsse № 462

[3]) Cp. von Bloch, Rhöm. Mitth. 1892, S. 88, Arch. Zeit. 1879, Taf. 4, Hartwig, Meisterschalen S. 570.

чаютъ насъ своими, столь вѣрными природѣ, картинами изъ міра па-

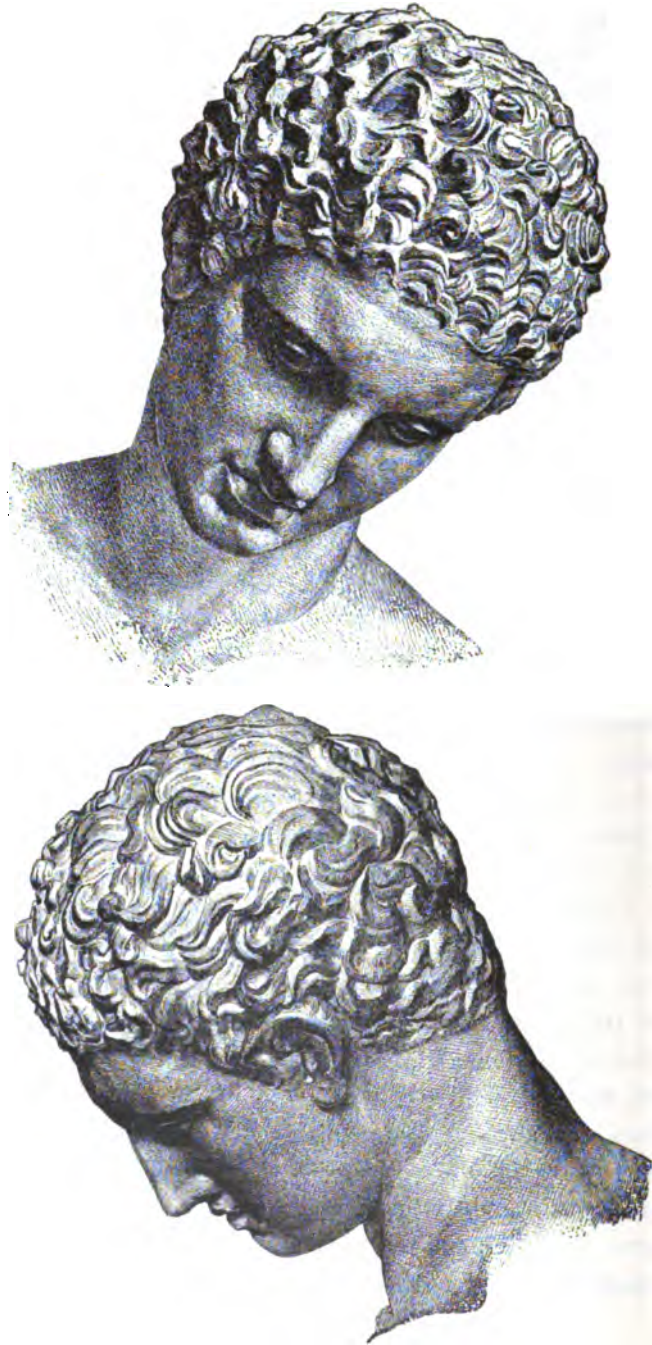


Рис. 103.—Голова атлета въ Мюнхенѣ.

лестры, что здѣсь существовалъ неизмѣнный обычай наливать масло для натиранія изъ шарообразнаго арибалла въ высоко поднятой пра-

вой рукѣ на горизонтально протянутую лѣвую руку. Объясненіе Вольтерса, слѣдовательно, не соотвѣтствуетъ дѣйствительности и противорѣчитъ сущности: когда желаютъ смазать чѣмъ-нибудь тѣло, то жидкость всегда наливаютъ на руку. Флорентинскій атлетъ съ своей стороны показываетъ гораздо больше напряженія, чѣмъ сколько нужно для легкаго соскабливанія кожи стригилемъ.

Борцы въ палестрахъ натирались масломъ передъ началомъ упражненій для того, чтобы сдѣлать свое тѣло болѣе скользкимъ и неуловимымъ для противника. Эта процедура доставила скульпторамъ неисчерпаемый матеріалъ для художественныхъ произведеній. До сихъ поръ существовало ошибочное мнѣніе, что статуи, представляющія атлета, наливающаго на руку масло, это—„копіи“ или „реплики“ одного и того же оригинала, хотя общими у нихъ являются только главныя черты мотива. Эти основныя черты (напр. наливаніе масла изъ арибалла) вытекаютъ изъ самаго сюжета, а вовсе не служатъ доказательствомъ того, что онѣ изобрѣтены однимъ и тѣмъ же художникомъ. Существуетъ три ясно различныхъ воспроизведенія этого мотива, принадлежащихъ опредѣленно ограниченному періоду, именно второй половинѣ V вѣка. Самый простой мотивъ представляетъ статуя находящаяся въ Англіи въ частномъ собраніи въ Petworth'ѣ (табл. IV); оригиналъ ея принадлежитъ Поликлету [1]). Поликлетовская своеобразная условность наложила и здѣсь свою печать. Фигура по обыкновенію шагаетъ, что такъ-же мало подходитъ къ дѣйствію человѣка наливающаго на руку масло, какъ и у атлетовъ, повязывающихъ голову повязкой или надѣвающихъ вѣнокъ. Юноша скромно наклоняетъ голову, какъ и другія Поликлетовскія статуи; онъ смотритъ вдаль, вмѣсто того, чтобы внимательно слѣдить за своей работой; правая рука поднята очень умѣренно, сравнительно съ Мюнхенскимъ атлетомъ. Иную, болѣе сложную композицію представляетъ статуя атлета Мюнхенской Глиптотеки; оригиналъ ея принадлежитъ аттическому искусству. Наконецъ, третье воспроизведеніе этого сюжета даетъ статуя, атлета въ Дрезденѣ (изъ собранія Chigi) [2]). Дрезденскій атлетъ вовсе не есть преобразованная копія Мюнхенской статуи, какъ думаетъ Вольтерсъ, а совершенно другое, вполнѣ самостоятельное созданіе. Положеніе фигуры здѣсь спокойнѣе и естественнѣе; верхняя часть тѣла слегка наклонена впередъ, голова меньше опущена, чѣмъ у Мюнхенской статуи. Формы тѣла гораздо полнѣе и сильнѣе; мышцы переданы во всей своей полнотѣ и тонко обработаны, тогда какъ у Мюнхенскаго атлета онѣ почти совершенно отсутствуютъ. Голова,

[1]) Meisterw. S. 464 f., Fig. 77.

[2]) Ann. dell' Inst. 1879 Taf. ST, 3, Wolters, Gipsabgüsse № 463.

съ короткими локонами, мясистая и полная; пухъ на щекахъ свидѣтельствуетъ о наступившей зрѣлости. Статуя напоминаетъ стоящаго Дискобола Алкамена въ Ватиканѣ, только грубѣе и сильнѣе его. Автора ея слѣдуетъ искать между аттическими скульпторами конца V вѣка.

Впечатлѣніе бѣдности, которое могло бы вызвать подобнаго рода частое повтореніе одного и того же мотива, смѣняется впечатлѣніемъ неистощимаго богатства, если обратить вниманіе на тѣ индивидуальныя особенности, которыми отличается каждая статуя въ отдѣльностяхъ, сохраняя одну общую схему. Зрители находили каждый разъ совершенно новое скульптурное произведеніе.

Въ Giardino Boboli во Флоренціи находится статуя, которую прежде ошибочно считали Гармодіемъ и которая, вѣроятно, изображала нѣкогда кулачнаго бойца [1]). Послѣ удара своего противника, онъ старается уклониться вправо, въ то же время замахнувшись съ своей стороны правой рукой для удара. Строгій стиль обработки тѣла указываетъ на бронзовый оригиналъ половины V вѣка. Слѣдуетъ отмѣтить одну стилистическую особенность; это—глубокая отвѣсная борозда, раздѣляющая прямые брюшные мускулы между грудью и пупкомъ. Такая же борозда характеризуетъ фигуры на древнѣйшихъ метопахъ Парѳенона [2]). Весьма возможно, поэтому, что оригиналъ статуи въ Giardino Boboli принадлежитъ той старой аттической школѣ, которой было поручено исполненіе метоповъ. Голова отличается очень живымъ исполненіемъ волосъ, которое однако должно быть приписано болѣе позднему копіисту. Непропорціально большая нижняя часть лица, гладкая форма щекъ, высокое помѣщеніе ушей, форма рта и плоскихъ глазъ говорятъ о большой древности оригинала. Нѣкоторыя черты напоминаютъ голову болѣе молодаго тираноубійцы въ Неаполѣ [3]) и, можетъ быть, указываютъ на школу Критія и Незіота, которой Фуртвэнглеръ [4]) приписываетъ древнѣйшія метопы Парѳенона. Однако очень живой мотивъ болѣе всего, кажется, указываетъ на Мирона и его школу, хотя Фуртвэнглеръ приписываетъ это произведеніе Пиѳагору изъ Регіона, исходя изъ того мнѣнія, что Миронъ былъ не единственный скульпторъ, который выхватываетъ изъ жизни сильно подвижные мотивы, и что соперникомъ ему въ этомъ отношеніи былъ Пиѳагоръ [5]).

---

[1]) W. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, № 198.
[2]) Ср. особенно метопу XXXI южной стороны, Baumeister Denkm. Abb. 1367.
[3]) Brunn—Bruckmann Denkm. Taf. 328.
[4]) Meisterw. S. 71 f.
[5]) Meisterw. S. 686.

Табл. V.



Idolino, бронзовая статуя мальчика.

Въ музеѣ Uffizi во Флоренціи.

Свѣтопечать С. В. Кульженко. Кіевъ.

Другая статуя кулачнаго бойца, произведеніе пелопоннесской жанровой скульптуры, находится въ Касселѣ [1]). *Состояніе физическаго утомленія*, свойственное всѣмъ фигурамъ Поликлета, изображено и здѣсь въ позѣ фигуры. Юноша стоитъ на правой ногѣ, а лѣвая слегка согнута и отставлена назадъ; обѣ руки, обвитыя ремнями, какъ у Діадумена, подняты и согнуты (однако правая ниже, а лѣвая выше); правый кулакъ приготовленъ для удара, а лѣвый для парированія.

До послѣдняго времени господствовало мнѣніе, что знаменитая бронза въ музеѣ Uffizi во Флоренціи, такъ называемый *Idolino* (табл. V), является для насъ выраженіемъ искусства Мирона [2]). Статуя (1, 48 м. высоты) представляетъ красиваго и крѣпкаго мальчика лѣтъ четырнадцати; онъ стоитъ, широко разставивъ ноги; тяжесть его тѣла покоится на правой ногѣ, однако и лѣвая стопа твердо поставлена на землю. Лѣвая рука свободно опущена внизъ вдоль туловища, правая протянута впередъ; поверхность правой ладони шероховатая, очевидно, отъ того, что на ней что-то лежало; глаза съ напряженнымъ вниманіемъ смотрятъ внизъ. Фигура имѣетъ простое, но мимолетное движеніе, направленное къ какой-то дѣятельности. Поэтому, предположеніе, что мальчикъ держалъ въ правой рукѣ чашу, достаточно объясняетъ мгновенное расположеніе, принятое мускулами. Мальчикъ, побѣдитель въ какомъ нибудь состязаніи, дождавшись своей очереди, подходитъ къ алтарю и дѣлаетъ возліяніе изъ чаши. Серьезное, нѣсколько торжественно-набожное настроеніе фигуры, исключаетъ предположеніе, что мальчикъ держалъ въ правой рукѣ ленту побѣдителя.

Кекуле старался доказать, что въ *Idolino* въ обработкѣ отдѣльныхъ частей тѣла, а именно шеи, груди и живота, въ формахъ головы, въ очертаніяхъ ланитъ и устъ, все напоминаетъ Дискобола Massimi. Только профиль Дискобола-юноши подвижнѣе и болѣе лично очерченъ, чѣмъ профиль мальчика, голова котораго представляетъ болѣе дѣтскія и болѣе гладкія формы, менѣе сильно выраженныя портретныя черты,—обѣ головы, по мнѣнію Кекуле, имѣютъ несомнѣнно портретное сходство. Ясно, что статуя можетъ быть только оригинальнымъ произведеніемъ самого Мирона, или скульптора, находившагося подъ вліяніемъ великаго мастера изъ Элевѳеръ.

Мнѣніе Кекуле опровергаетъ въ настоящее время Фуртвэнглеръ, полагающій, что *Idolino* стоитъ очень близко къ искусству Поликле-

---

[1]) Furtwängler, Meisterw. S. 466, Fig. 69. Другая копія безъ головы находится въ собраніи Lansdowne въ Лондонѣ.

[2]) Kekulé, Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino, 49e Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin, 1889.

та [1]). Это доказываетъ прежде всего форма головы, которая носитъ всѣ признаки Поликлетовскаго стиля. Мы видимъ обычный угловатый длинный черепъ, характеристическіе не-кудрявые волосы, наложенные слоями другъ на друга, обрисовку волосъ на затылкѣ, подобную той, какая свойственна Дорифору и другимъ Поликлетовскимъ статуямъ. Значительное отклоненіе отъ искусства Поликлета замѣчается въ формахъ тѣла и главнымъ образомъ въ положеніи ногъ. Положеніе кисти лѣвой руки (она образуетъ уголъ къ ногѣ), представляющее особенную индивидуальную привлекательность статуи, не встрѣчается въ произведеніяхъ Поликлета; у *Idolino* животъ, ниже пупка, втянутъ внутрь, тогда какъ Поликлетовскія фигуры всегда представляютъ въ этомъ мѣстѣ выпуклый животъ. Вообще, формы *Idolino* суше, чѣмъ у статуй Поликлета, и худоба, свойственная возрасту мальчика, здѣсь больше оттѣнена, чѣмъ у юныхъ эфебовъ Поликлета. Что касается ногъ *Idolino*, то онѣ имѣютъ простое, естественное положеніе, такое, какое было обще-обычнымъ до Поликлета; въ этомъ отношеніи нѣкоторые скульпторы могли, конечно, оставаться и послѣ свободными отъ вліянія своеобразной условности Поликлета. По мнѣнію Фуртвэнглера, статуя, въ которой слѣдуетъ, безъ сомнѣнія, признать греческій оригиналъ [2]) и исполненіе которой не обнаруживаетъ однако изящества, свойственнаго мастеру перваго разряда,—должна быть приписана не Поликлету, а одному изъ художниковъ его круга, который въ нѣкоторыхъ вещахъ слѣдовалъ самостоятельному направленію. Такимъ художникомъ Фуртвэнглеръ предполагаетъ Патрокла, вѣроятно, младшаго брата Поликлета.

Всякій, кто познакомится съ доказательствами Фуртвэнглера, признаетъ ихъ несомнѣнное преимущество передъ доказательствами Кекуле. *Idolino* есть произведеніе художника, который жилъ во второй половинѣ V вѣка и находился подъ вліяніемъ какъ Поликлета, такъ и одновременныхъ аттическихъ мастеровъ.

Что касается содержанія статуи, то въ этомъ пунктѣ Фуртвэнглеръ также не соглашается съ Кекуле. По мнѣнію Фуртвэнглера, въ античномъ искусствѣ нѣтъ примѣра, чтобы мальчикъ дѣлалъ возліяніе изъ чаши на алтарь; мальчики обыкновенно прислуживаютъ при жертвоприношеніяхъ, но они не исполняютъ ихъ сами, а возліяніе

---

[1]) Meisterw. S. 498.

[2]) Круглая база, на которой стоитъ статуя, принадлежитъ римскому времени; подобныя круглыя профилированныя базы въ бронзовыхъ статуяхъ до римской эпохи вообще никогда не встрѣчаются. Стопы Idolino, кромѣ того, внизу полыя; слѣдовательно когда-то были прикрѣплены, согласно греческому обыкновенію, свинцовой заливой къ каменной базѣ.

есть жертвоприношеніе. Поэтому нужно предположить, что *Idolino* представляетъ не смертнаго, а бога. Въ этомъ послѣднемъ случаѣ я лично принимаю толкованіе Кекуле, такъ какъ оно основано на необыкновенной простотѣ и скромности фигуры, въ которой трудно узнать бога.

Есть вопросы въ наукѣ, которымъ выпало на долю быть всегда открытыми и неудоборазрѣшимыми и въ силу этого служить предметомъ различныхъ ученыхъ догадокъ и соображеній. Таковъ вопросъ о бронзовой статуѣ мальчика, вынимающаго изъ ноги занозу, въ *Palazzo dei Conservatori* въ Римѣ (табл. VI) [1]. Вопросъ о томъ, къ какому времени слѣдуетъ пріурочить эту статую и какое мѣсто должна она занимать среди другихъ повтореній того же самаго сюжета, а именно мраморной статуи Castellani, теперь въ Британскомъ музеѣ [2], и бронзовой фигуры, найденной въ Спартѣ, теперь въ собраніи Эдмунда Ротшильда [3], то-есть имѣемъ ли мы передъ собой оригинальное произведеніе или позднѣйшую копію,—вопросъ этотъ чрезвычайно спорный; ученые много разъ брались за его разрѣшеніе, но до сихъ поръ еще не пришли ни къ какому общему и окончательному мнѣнію. Вотъ главныя изъ предположеній, сдѣланныхъ въ новѣйшее время [4].

Фуртвэнглеръ [5] и Brizio [6], считая Капитолійскую статую произведеніемъ оригинальнымъ, находили возможнымъ отнести ее къ V вѣку, причемъ Фуртвэнглеръ видѣлъ въ ней работу Мирона или его школы, а Brizio—работу Каламиса.

Другой взглядъ выставленъ Робертомъ [7], Эртелемъ [8] и Овербекомъ [9], которые отдаютъ рѣшительное предпочтеніе статуѣ Cestellani Британскаго музея; статуя эта, по ихъ мнѣнію, напоминаетъ характеристическія особенности, присущія скульптурамъ Пергамской школы; что до Капитолійской бронзы, то это позднѣйшая академическая копія школы Пазителя.

Эртель такъ характеризуетъ статую Британскаго музея: „Голова широкая и угловатая, профиль жесткій и неправильный, носъ тол-

---

[1]) O. Rayet, Monuments de l'art antique, I, pl. 35.

[2]) Arch. Zeit. 1879 Taf. 2 и 3 (рисунки А. Менцеля).

[3]) Gezette archéologique 1882, pl. 9, 10 et 11.

[4]) Литературу вопроса см. у Kekulé, Arch. Zeit. 1883 S. 230 ff., Helbig, Fuhrer durch d. öffentl. Samml. klass. Alterth. in Rom. № 611.

[5]) Der Dornauszieher S. 71 ff.

[6]) Ann. dell' Inst. 1874, p. 63 sq.

[7]) Ann. dell' Inst. 1876, p. 124 sq.

[8]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen. S. 28 ff.

[9]) Plastik⁴ II S. 184.

стый и плоскій, ротъ широкій, руки не отличаются изяществомъ бронзоваго экземпляра; все тѣло производитъ впечатлѣніе человѣка грубаго и привыкшаго къ воздуху; плебейскій уличный мальчуганъ въ этомъ родѣ легко могъ занозить себѣ ногу при своихъ набѣгахъ въ лѣсу и въ полѣ: мотивъ, слѣдовательно, совершенно соотвѣтствуетъ характеристикѣ, вложенной въ тѣло и въ лицо. Какъ тонко соединяется въ лицѣ нашего мальчугана выраженіе тѣлесной боли съ выраженіемъ страстнаго желанія освободиться отъ нея и напряженнаго вниманія на дѣйствіе своей руки! Художникъ не былъ простымъ копіистомъ; хотя онъ взялъ своего парня на улицѣ, но онъ его самостоятельно изобразилъ, сдѣлалъ художественнымъ произведеніемъ. Однимъ словомъ: статуя показываетъ гармоническое, художественно обдуманное, оригинальное созданіе послѣлизипповскаго времени".

Къ совершенно инымъ замѣчаніямъ приводитъ Эртеля Капитолійская статуя. По мнѣнію Эртеля, произведеніе это—не оригинальное, такъ какъ въ немъ нѣтъ соотвѣтствія между формой и содержаніемъ: изящная и нѣжная фигура мальчика рѣзко противорѣчитъ сюжету статуи. Въ обработкѣ тѣла много Лизипповскаго характера; однако голова архаическая, въ глазахъ замѣчается холодность и оцѣпенѣлость, въ исполненіи волосъ ясно обнаруживаются тщательность и болѣе современные пріемы, нежели въ обработкѣ лица. „Слѣдовательно, это произведеніе эклектическое, а не архаическое, мотивъ не изобрѣтенный, а заимствованный".

Курціусъ [1]) также соглашается съ Робертомъ и приписываетъ статую изъ Palazzo dei Conservatori и ея копіи школѣ Пазителя; статую же Британскаго музея онъ считаетъ первообразомъ и произведеніемъ того классическаго искусства, которое носитъ печать школы Мирона. По мнѣнію Курціуса, въ V вѣкѣ жанровыя статуи украшали общественные колодцы; къ числу ихъ принадлежалъ и *Spinario*. „Я представляю себѣ, говоритъ онъ, мальчика-раба, который съ посылки возвращался домой и воспользовался колодцемъ у воротъ, чтобы вынуть у себя занозу и обмыть ногу. Отверстіе для воды могло быть пробуравлено въ камнѣ".

Рэйэ [2]), напротивъ, придаетъ особенный интересъ бронзовой фигурѣ, найденной въ Спартѣ, и, полагаетъ, что эта статуэтка по своему характеру довольно близко подходитъ къ древнему оригиналу, исполненіе котораго можетъ быть отнесено ко времени между 430 и 350 гг. и приписано аргосской школѣ. Статуя Британскаго музея

---

[1]) Arch. Zeit. 1879 S. 19—22.

[2]) Monuments de l'art antique, IV.



Мальчикъ, вынимающій изъ ноги занозу.

Въ Palazzo dei Conservatori въ Римѣ.

Свѣтопечать С. В. Кульженко. Кіевъ.

есть первое свободное повтореніе этого сюжета, а Капитолійская бронза—дальнѣйшая переработка школы Пазителя.

Въ 1883 году вопросъ о капитолійской бронзѣ изслѣдовалъ Кекуле [1]). Онъ открылъ, что голова статуи въ *Palazzo dei Conservatori* необыкновенно похожа на голову Аполлона западнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи; сверхъ того, естественное тѣлоположеніе фигуры и мотивъ, заимствованный изъ повседневной жизни, также находятъ свою аналогію въ нѣкоторыхъ скульптурахъ восточнаго фронтона. Это обстоятельство позволяетъ отнести происхожденіе Капитолійской бронзы къ V вѣку и приписать ее той сицилійской школѣ, которая, по мнѣнію Кекуле, создала метопы храма E въ Селинунтѣ и скульптуры въ Олимпіи, можетъ быть, школы Пиѳагора изъ Регіона. Соображенія Кекуле раздѣляются Вольтерсомъ, который считаетъ вопросъ о Капитолійской бронзѣ такимъ образомъ рѣшеннымъ окончательно [2]).

Фуртвэнглеръ въ настоящее время также измѣнилъ свое мнѣніе въ пользу Пиѳагора [3]). Голова мальчика, вынимающаго занозу, въ *Palazzo dei Conservatori*, по его мнѣнію, благодаря узлу волосъ надъ лбомъ, вступаетъ въ близкую связь съ головой Аполлона изъ собранія герцога Девонширскаго въ замкѣ Chatsworth, которую онъ приписываетъ Пиѳагору.

Мы полагаемъ, что формы и техническая обработка бронзовой статуи въ *Palazzo dei Conservatori* не заключаетъ въ себѣ ничего Лизипповскаго. Мы видимъ угловатость формъ, худобу тѣла, особенно рукъ, широкія кости, тонкія ноги, неразвитой и ввалившійся животъ, какой должны были имѣть юноши, занимавшіеся гимнастическими упражненіями, архаическія черты лица, проволочную обработку волосъ. Кудри на головѣ уложены съ сухимъ, архаически-утрированнымъ изяществомъ и правильностью [4]). Особенно характерна обработка ступней, на которыхъ пальцы длинны и костлявы; эта особенность свойственна архаическимъ памятникамъ. Сверхъ того, статуя въ *Palazzo dei Conservatori* изваяна скромно, безъ всякихъ декоративныхъ эффектовъ, жеманной граціи, шаблонныхъ пріемовъ и желанія поразить

---

[1]) Arch. Zeit. 1883, S. 230 ff.

[2]) Friderichs-Wolters, Gipsabg. № 215.

[3]) Meisterw. S. 685 f., Intermezzi S. 11 Anm. 7.

[4]) На лбу волосы завязаны въ узелъ. Этотъ способъ прически, удобный для того, чтобы устранить паденіе длинныхъ волосъ на глаза, употреблялся (преимущественно для мальчиковъ) въ первой половинѣ V вѣка. Памятники, показывающіе его, относятся къ 450—460 гг.; таковы Эросъ въ Петербургѣ (Friederichs-Wolters, Gipsabg. 217), голова эфеба въ Луврѣ (Furtwängler, Meisterw. Fig. 132); даже на одной бородатой головѣ (Асклепія) въ видѣ исключенія встрѣчается лобный узелъ (W. Amelung, Florentiner Antiken.

глазъ зрителя какой либо красивой внѣшностью, безъ того, словомъ, что, по нашему мнѣнію, составляетъ особенность академической школы Пазителя. Капитолійская бронза привлекаетъ зрителя простотой, наивностью, свѣжестью сюжета и исполненія; она дѣйствуетъ своею искренностью, столь чуждой названной школѣ; ея архаизмъ нельзя назвать сознательнымъ: онъ не переходитъ въ пустую ремесленно-красивую пластику. За древнее происхожденіе статуи говоритъ манера исполненія лица, которая часто встрѣчается на другихъ архаическихъ памятникахъ (на тонкихъ губахъ сохранились бороздки, въ орбиты глазъ, представляющія теперь пустыя впадины, были вставлены куски блестящаго камня). Всѣ эти качества, взятыя вмѣстѣ, даютъ намъ, кажется, право думать, что мы имѣемъ передъ собой оригинальное произведеніе первой половины V вѣка. Статуя, безъ сомнѣнія, носитъ всѣ признаки древняго греческаго искусства и отличается высокимъ художественнымъ совершенствомъ. Главное достоинство ея состоитъ въ полномъ отсутствіи дѣланности, сочиненности. Когда смотришь на эту статую, кажется, что скульпторъ исполнилъ свою работу съ натуры, спрятавшись гдѣ-нибудь за деревомъ или за угломъ дома; мальчикъ совершенно не знаетъ, не чувствуетъ, что онъ служитъ моделью: такъ естественно, простодушно представленъ онъ въ тотъ моментъ, когда, усѣвшись на кучу камней, съ напряженнымъ вниманіемъ старается захватить пальцами занозу, поранившую его ногу. Только на это направлены всѣ его помышленія. Художникъ ничего иного не домогался, какъ представить, какъ можно болѣе натурально, движеніе и положеніе тѣла, соотвѣтствующія этой минутной дѣятельности. Едва-ли существуетъ какая нибудь другая статуя, которая была бы такъ далека отъ разсчитаннаго вниманія на зрителя.

Только въ одномъ мы находимъ искусственную связь между фигурой и зрителемъ; причемъ случилось это, навѣрное, непроизвольно. Въ дѣйствительности, при такомъ наклоненномъ положеніи головы кудри должны падать на лицо. Но художникъ предпочелъ сдѣлать ошибку, лишь бы оставить открытымъ существенную часть своего произведенія, лицо. Подобный пріемъ не рѣдкость въ античномъ искусствѣ; въ работахъ итальянскихъ мастеровъ XV стол. и даже въ Мадоннахъ Рафаэля есть довольно многочисленные примѣры уклоненія отъ правды. Что касается нашей статуи, то здѣсь это беззаботное

München 1893. Tafel, S. 39); по Фуртвенглеру (Meisterw. S. 679 f.), эта голова принадлежитъ 450—440 гг., по Амелунгу (l. c. 39), концу V вѣка. Самые поздніе примѣры лобнаго узла находятся на фризѣ Пареенона. Самый ранній примѣръ предлагаетъ бронзовая голова мальчика въ Берлинѣ аргосской школы приблизительно 480 года (Furtwängler, Meisterw. S. 678, Atlas Taf. XXXII).

выраженіе дѣтскаго простодушія объясняется той ступенью искусства, которой она принадлежитъ, и ничто не должно такъ радовать зрителя, какъ эта простодушная небрежность.

Архаическій художникъ искалъ въ природѣ красоты, задушевныхъ эпизодовъ и тихаго, нѣжнаго чувства. Тонкость и изящество формы придаютъ обыкновенному происшествію или прозѣ изъ повседневной жизни поэтическій отпечатокъ. Нѣжный основной тонъ и стремленіе схватить природу въ ея нѣжныхъ, изящныхъ фазахъ,—это черта, общая очень многимъ архаическимъ скульптурамъ. Назовемъ, напримѣръ, голову Аполлона на западномъ олимпійскомъ фронтонѣ [1]), фигуру старика-раба тамъ же [2]) или бронзовую голову мальчика въ Мюнхенѣ на нашей табл. I A. Всѣ эти памятники отличаются необыкновеннымъ изяществомъ въ обработкѣ формъ. Какъ тонки и хороши черты лица Аполлона, несмотря на архаическую угловатость! Что касается мотива статуи, то это не молодой пастухъ и не молодой атлетъ, одержавшій побѣду несмотря на то, что во время бѣга онъ занозилъ себѣ ногу, а просто палестритъ, занозившій ногу въ палестрѣ; подобную сцену только нѣсколько иначе изобразилъ гончаръ Евтимидъ на одной изъ своихъ картинъ (рис. 55).

Въ заключеніе мы должны упомянуть о двухъ уцѣлѣвшихъ памятникахъ конца V вѣка, обнаруживающихъ вліяніе направленія Деметрія на аттическое искусство. Это—бронзовая статуя кулачнаго бойца въ Museo delle Terme въ Римѣ и мраморная статуя поэта или пѣвца съ лирой въ рукахъ, прежде ошибочно принимаемаго за Анакреона, въ Villa Borghese [3]).

---

[1]) Arch. Zeit. 1883 Taf. 14, 2.

[2]) Die Funde von Olympia, Taf. IX.

[3]) Оба эти произведенія, по мнѣнію Винтера (Über die griech. Porträtkunst. S. 13), должны быть помѣщены не позже V вѣка. Винтеръ основывается на большомъ гробничномъ рельефѣ съ рыбакомъ Friederichs-Wolters № 1057; моделировка тѣла и исполненіе толстой одежды, въ которую одѣтъ сидящій въ лодкѣ мужчина, очень близко подходятъ къ манерѣ исполненія статуи сидящаго поэта. Послѣдній же очень близокъ къ кулачному бойцу въ обработкѣ тѣла и лица. Бруннъ (Annali d. Inst. 1859, S. p. 183), считалъ статую сидящаго поэта въ Villa Borghese Анакреономъ, работы Крезила; онъ полагалъ, что три статуи аѳинскаго Акрополя, Периклъ, Ксантиппъ и Анакреонъ (Paus. I, 25, 1), были сооружены Перикломъ и принадлежали рѣзцу Крезила, и что статуя поэта въ Villa Borghese есту именно та, которая находилась на аѳинскомъ Акрополѣ. Однако капитолійскій гермъ-бюстъ показалъ, что изъ двухъ бергезскихъ статуй поэтовъ Анакреономъ должна считаться не сидящая, а стоящая фигура (она срисована въ Arch. Zeit. 1884 Taf. 11; Фуртвэнглеръ Meisterw. S. 92 приписываетъ ее Фидію на томъ основаніи, что стилистическое сходство головы Анакреона съ головой Аѳины Лемніи поразительно). По мнѣнію Кекуле (Jahrb. d. arch. Inst. 1892 Ŝ. 124), статуя сидящаго поэта въ Villa Borghese не можетъ быть приписана Перикловому времени; она можетъ быть помѣщена не раньше послѣднихъ годовъ V вѣка, а вѣроятнѣе всего въ IV ст.

Кулачный боецъ (рис. 104)[1]) только-что окончилъ бой и утомленный присѣлъ на камень. Открытымъ ртомъ онъ втягиваетъ въ себя воздухъ. Онъ сидитъ неуклюже и грубо и съ тупымъ высоко-



Рис. 104.—Кулачный боецъ. Бронзовая статуя въ Museo delle Terme въ Римѣ.

мѣріемъ разсматриваетъ публику, которая ему рукоплещетъ. Его лицо распухло отъ ударовъ противника и исцарапано; изъ открытыхъ трещинъ сочится кровь.

---

[1]) Antike Denkmäler herausg. vom arch. Inst. I (1886) Taf. IV, Helbig, Führer II, № 957.

Сидящій поэтъ (рис. 105)[1]—это также превосходная статуя, въ которой костюмъ и человѣкъ воспроизведены скульпторомъ съ необыкновенной силой и правдивостью. Никакой нарядности въ костю-



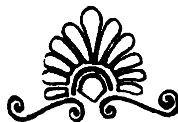
Рис. 105.—Поэтъ или музыкантъ. Мраморная статуя въ Villa Borghese.

мѣ, состоящемъ изъ толстой косматой байки, грубо лежащей на тѣлѣ. Волосы въ безпорядкѣ разсыпаны по головѣ, пряди непричесанной бороды точно растрепаны вѣтромъ. Движеніе тѣла живое и ми-

[1]) Baumeister Denkm. Abb. 83.

молетное, но, какъ и у кулачнаго бойца, грубое и неуклюжее. Тѣло въ тѣхъ мѣстахъ, которыя не закрыты одеждой, показываетъ жирныя, мясистыя и вялыя формы.

Оба эти произведенія отличаются рѣшительнымъ и мужественнымъ исполненіемъ. Фигуры какъ будто выхвачены среди бѣлаго свѣта, изъ толпы, во всей ихъ реальности. Для полной оцѣнки нашихъ статуй слѣдуетъ обратиться къ VI вѣку и припомнить архаическія головы изъ коллекцій Якобсена и Раппена, въ которыхъ также видна рука художника, рѣшительно стремящагося къ реализму, любящаго природу и передающаго даже ея несовершенства, каковы, напримѣръ, шрамы, опухшія уши кулачныхъ бойцовъ, тѣло, вздувшееся отъ полученныхъ ударовъ. Сверхъ того, не слѣдуетъ забывать, что скульпторъ Деметрій и живописецъ Павзонъ, оба болѣе молодые современники Поликлета, преслѣдовали въ искусствѣ безпощадное подражаніе природѣ, исключительное копированіе дѣйствительности со всѣми ея случайностями и „недостатками". Деметрій былъ преимущественно портретный ваятель. Среди немногочисленныхъ его произведеній, о которыхъ сохранились извѣстія, называются портреты старой жрицы Аѳины, Лизиммахи, всадника Симона (Plin XXXIV, 76) и въ особенности статуя коринѳскаго полководца Пеллиха (Luc., Philops. 18 и 20), въ видѣ плѣшиваго толстяка, полуобнаженнаго, съ рѣдкими волосами на бородѣ, развѣвающимися по вѣтру, и съ жилами, такъ натурально сдѣланными, что онъ стоялъ передъ зрителями точно живой. Что касается нашихъ статуй, то въ нихъ преобладаетъ идея, свойственная жанровымъ произведеніямъ, а не портретнымъ; главное въ нихъ—мотивъ, заимствованный изъ повседневной жизни, а не сходство лица. Что есть великаго въ нашихъ статуяхъ, это—то, что скульпторы, ставя своей задачей точное воспроизведеніе дѣйствительности, вовсе не признавали первостепеннымъ дѣломъ законченность исполненія; они понимали, что педантически-мелочная правда природы вредитъ дѣйствію цѣлаго, и потому достигали правды не кропотливою точностью въ передачѣ всякой характеристической подробности, всякой мышцы и морщины, а воспроизведеніемъ существенныхъ особенностей модели.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Сцены женской и дѣтской жизни на ново-аттическихъ вазахъ.

До половины V вѣка изящная жизнь благородныхъ аѳинянокъ не имѣла своего историка среди вазовыхъ живописцевъ. Многіе изъ нихъ рисовали женщину, но не ради спеціальнаго интереса, а изъ любви къ общественному жанру. Когда сюжеты общественной жизни истощились, сдѣлались слишкомъ извѣстными и банальными, живописцы, побуждаемые желаніемъ создать что нибудь новое, обратились къ мотивамъ, которыми они до сихъ поръ пренебрегали. Они открыли двери гинекея и нашли здѣсь то, чего искали. Это были сцены женской и дѣтской жизни. Спеціально разработать этотъ міръ, полный красоты, изящества и граціи, составляетъ заслугу гончаровъ-живописцевъ второй половины V вѣка. Однимъ изъ самыхъ отрадныхъ явленій въ этихъ картинахъ было то, что живописцы не впали, подобно писателямъ, въ анекдотическую, тенденціозную сторону, но стремились къ простой и правдивой передачѣ видѣннаго. Аристофанъ[1]) и Менандръ[2]) были въ своихъ произведеніяхъ моралистами извѣстной общественной группы. Имъ хотѣлось доказать, что аѳинянка вѣка Перикла и Александра есть существо слабое, лукавое, порочное, обжорливое, столь же склонное къ деспотизму, какъ и къ кокетству. Другая партія, въ лицѣ Ксенофонта (Oeconom. VII, 3 sqq.), Софокла и Еврипида, напротивъ, возвеличила женщинъ до степени героинь,

---

[1]) См. Аристофановы Lysistr., Thesmophoriaz, Ecclesiaz.
[2]) Menand. y Stob. Serm. LXVIII, 10, LXXII, 2.

которымъ нужно поклоняться; съ любовью нарисованныя *Антигона*, *Электра* Софокла, *Алкеста*, *Ифигенія*, *Поликсена*, *Андромаха* Еврипида говорятъ о скромности, братской преданности, почтительности и супружеской любви женщинъ. Вазовые живописцы не проникались никакими доктринами и смотрѣли на вещи съ точки зрѣнія искусства. Они просто безъ всякихъ тенденцій изображали то, что видѣли передъ собой: внутренность гинекея (intérieur), тихія занятія его обитательницъ, сцены туалета, хозяекъ, сидящихъ за пряжей или занятыхъ иною работою, женщинъ, забавляющихся игрою на музыкальныхъ инструментахъ или проводящихъ время въ болтовнѣ, дѣтскія игры, и тому подобныя картины замкнутой семейной жизни. Отъ всѣхъ этихъ созданій вѣетъ какою-то мирной и счастливой гармоніей.

Самое важное событіе въ жизни женщины, б р а к ъ, занимаетъ значительное мѣсто въ этихъ картинахъ. Мы видимъ б р а ч н у ю ц е р е м о н і ю на цѣломъ рядѣ вазъ Берлинскаго музея.

Furtwängler, Samml. Sabouroff, Taf, 58. 59, 1. Vasensamml. im Antiquar., № 2372.

А. Наступилъ конецъ свадьбы. Направо передъ домомъ (дорическая колонна) находится колесница, запряженная парою лошадей; она должна увезти новобрачныхъ. На колесницѣ, въ ожиданіи, стоитъ молодой и красивый эфебъ, въ длинной одеждѣ и увѣнчанный миртами, съ возжами и хлыстомъ въ рукахъ. Женихъ въ лавровомъ вѣнкѣ выходитъ изъ дома своего тестя, нѣжно подвигая впередъ свою молодую жену, закутанную въ длинныя вуали: онъ обхватилъ ее обѣими руками за талію и, кажется, приподнимаетъ вверхъ, чтобы посадить въ колесницу,—и граціозное созданіе позволяетъ увозить себя оцѣпенѣлое и неподвижное, подобное священному идолу, какъ будто душевное волненіе парализовало всѣ ея силы въ этотъ моментъ. Справа сверху на невѣсту слетаетъ маленькій эросъ, протягивающій къ ней вѣнокъ изъ листьевъ. Налѣво спокойно слѣдуетъ за шествіемъ мальчикъ въ лавровомъ вѣнкѣ, закутанный въ плащъ; потомъ видна женщина, мать невѣсты, въ іоническимъ хитонѣ и плащѣ, съ двумя горящими факелами въ рукахъ.

В. На другой сторонѣ вазы изображено прибытіе новобрачныхъ въ домъ родителей жениха: отецъ, бородатый мужчина въ длинномъ хитонѣ и плащѣ, съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ, опирающійся на скипетръ, и мать, въ длинномъ іоническомъ хитонѣ и плащѣ, съ двумя факелами въ рукахъ, ожидаютъ приближенія кортежа, чтобы поздравить путешественниковъ съ благополучнымъ прибытіемъ и принять въ свой домъ новую дочь.

Вся эта композиція запечатлѣна тѣмъ спокойнымъ, немного важнымъ достоинствомъ, которое составляетъ отличительный признакъ произведеній великаго стиля и подъ холодною, повидимому, наружностью скрываетъ очень живой замыселъ одной изъ трогательныхъ драмъ жизни.

Arch. Zeit. 1882, Taf. 5, S. 131 ff. (Herzog), Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium, № 2373.

А и В. Встрѣча жениха и невѣсты (рис. 106). Невѣста въ дорическомъ хитонѣ, съ покрываломъ на головѣ, стоитъ, скромно наклонивъ голову. Къ ней подходитъ женихъ въ лавровомъ вѣнкѣ; онъ протягиваетъ впередъ правую руку, чтобы взять руку невѣсты.



Рис. 106.—Встрѣча жениха и невѣсты. Амфора (λουτροφόρος) въ Берл. муз.

Возлѣ лица невѣсты паритъ въ воздухѣ эросъ, протягивающій къ ней нитку перлъ, чтобы убрать ея волосы. За невѣстой слѣдуютъ двѣ женщины въ подпоясанныхъ дорическихъ хитонахъ и съ лентами на головахъ: одна изъ нихъ держитъ свои руки возлѣ головы невѣсты, словно убирая ее; другая несетъ сосудъ съ благовонными мазями и длинную вышитую тенію съ бахрамой на концахъ. Свиту жениха составляютъ также двѣ женщины; одна изъ нихъ, одѣтая въ два хитона (іонический и дорическій), слѣдуетъ за женихомъ съ двумя большими, не горящими факелами; возлѣ ея головы виситъ лавровый вѣнокъ для заполненія пространства. Другая женщина въ дорическомъ хитонѣ держала въ рукахъ, кажется, ящичекъ; видны лишь концы широкой ниспадающей теніи, обшитые бахрамой. Далѣе слѣдуютъ, на задней сторонѣ сосуда, еще двѣ женщины въ хитонахъ и плащахъ,

покинувшія шествіе и вернувшіяся; вѣроятно, онѣ держали ящичекъ, отъ котораго спускаются внизъ концы вышитой теніи съ бахрамой. Рисунокъ фигуръ, особенно главныхъ, величественно красивъ. Стиль этой картины немного болѣе поздній, чѣмъ на предыдущей вазѣ.

Послѣ свадьбы мы присутствуемъ въ жизни семьи. Внутренняя жизнь гинекея очень своеобразна; она дѣлилась между работою, занятіями по хозяйству, заботами о туалетѣ и посѣщеніями сосѣдокъ и связанной съ ними женской болтовней.

Чрезвычайно симпатичнымъ изображеніемъ замкнутой семейной жизни является превосходная картина, опубликованная Дюмономъ, Les Céramiques de la Gréce propre, pl. VIII, и воспроизведенная на нашемъ рис. 107. Здѣсь мы видимъ простоту, соединенную съ изяществомъ,



Рис. 107.—Женщины занимаются складываніемъ одеждъ. Энохое въ Аѳинахъ.

а также художественное пониманіе красоты и благородство формъ. Сюжетъ этой картины очень простъ: женщины занимаются складываніемъ одеждъ. Въ срединѣ изображенъ табуретъ, привѣшенный къ потолку на веревкахъ. Направо, женщина, держащая небольшой круглый предметъ, можетъ быть, сосудъ съ благовоніями, тщательно складываетъ на него одежды; возлѣ нея на стулѣ со спинкой небрежно сложены другія одежды, ожидающія своей очереди. Налѣво, другая женщина, одѣтая въ хитонъ изъ тонкой матеріи и въ короткую тунику безъ рукавовъ, украшенную вышитыми орнаментами, погружена въ занятіе, которое вызываетъ большое любопытство со стороны стоящаго возлѣ нея мальчика: она поливаетъ изъ энохое какою-то жидкостью сложенные въ кучу на полу куски матеріи. Если обратить вниманіе на богатый костюмъ женщинъ и на то, что голову

мальчика украшаетъ вѣнокъ, то можно предположить, что дѣло идетъ здѣсь о сборахъ къ свадьбѣ и о приданомъ невѣсты, которое моется и надушивается благовоніями.

Другая картина на амфорѣ изъ Вульчи—Gerhard Auserl. gr. Vas. IV. Taf. 301—представляетъ подобный же сюжетъ (рис. 108): двѣ женщины заняты складываніемъ вышитой матеріи въ большой сундукъ, стоящій направо. Третья женщина, налѣво, уходитъ, обращаясь къ нимъ съ рѣчью.



Рис. 108.—Сцена въ гинекеѣ.

Stackelberg Gräb. d. Hell. Taf. 33.

Сцены въ гинекеѣ (рис. 109). Первая женщина несетъ корзину съ шерстью, вторая работаетъ въ пяльцахъ, третья есть сосѣдка, пришедшая съ визитомъ, четвертая завязываетъ поясъ, пятая держитъ лопатку для румянъ; къ ней служанка подноситъ бутылочку съ румянами и мѣшечекъ для пудры. На стѣнѣ висятъ двѣ ленты и какіе-то неясные предметы.



Рис. 109.—Сцены въ гинекеѣ.

Arch. Zeit. 1881 Taf. 16, S. 278 ff. (W. Gebhard).

Сцены въ гинекеѣ (рис. 110). Нѣсколько женщинъ сгруппированы въ помѣщеніи гинекея. Картина содержитъ двѣ обыкновенныя сцены изъ женской жизни: занятія туалетомъ и ручной работой. На передней сторонѣ на стулѣ съ выгнутыми ножками сидитъ женщина въ богатой одеждѣ и держитъ въ рукахъ

вѣнокъ[1]) Къ сожалѣнію, головы и значительной части туловища недостаетъ. Передъ нею стоитъ женщина въ простой одеждѣ, очевидно служанка: она подаетъ своей госпожѣ въ одной рукѣ бутылочку съ мазью, а въ другой какой-то предметъ, теперь утерянный. На стѣнѣ виситъ лента.

Налѣво отъ этой группы находится другая группа, которая также состоитъ изъ двухъ женщинъ: госпожи въ богатой одеждѣ, сидящей на стулѣ, и стоящей передъ нею служанки. Первая, обращенная лицомъ къ зрителю, обвязываетъ ленту вокругъ своей головы. Реализмъ, съ которымъ передана эта сцена, придаетъ всему собранію

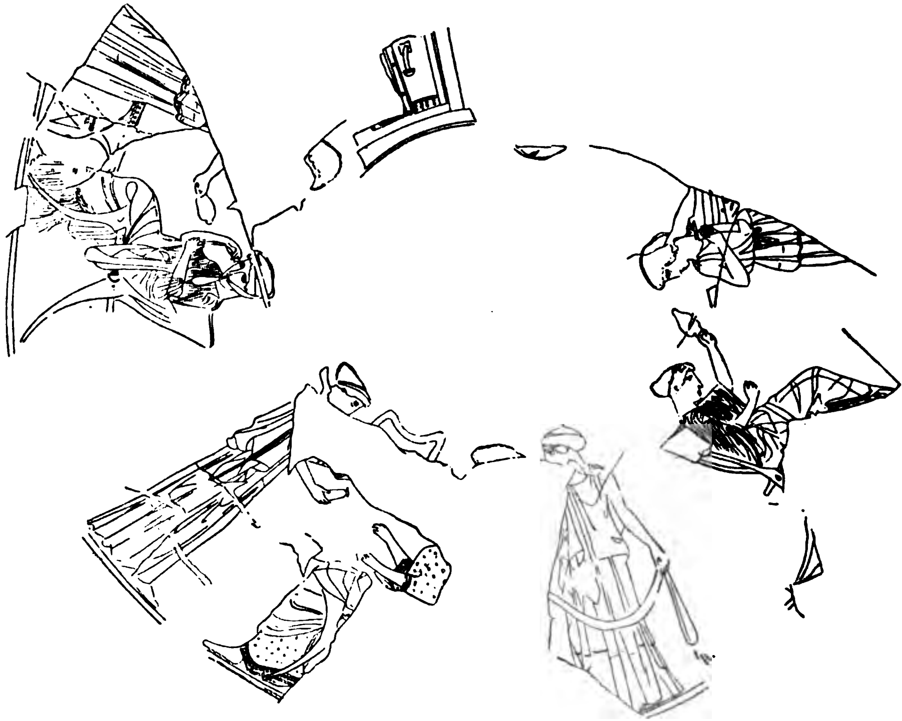


Рис. 110 — Сцены въ гинекеѣ. Гидрія въ Брауншвейгѣ.

лицъ отпечатокъ правдивости, бросающейся въ глаза и особенной прелести. Одинъ конецъ ленты она взяла въ ротъ и крѣпко держитъ его зубами, а другой болѣе длинный конецъ обѣими руками старается обвить вокругъ головы. При этомъ она со вниманіемъ смотритъ въ ручное зеркало, которое передъ нею держитъ служанка. На полу стоитъ корзина. Позади служанки сохранилась верхняя часть двери съ ручкой. Далѣе слѣдуетъ значительный пропускъ; утерянное пространство таково, что могло заключать въ себѣ двѣ фигуры.

[1]) Вѣнокъ едва замѣтенъ на картинѣ и потому опущенъ на нашемъ рисункѣ.

Направо отъ передней группы также находится пропускъ, который, вѣроятно, содержалъ сидящую женскую фигуру; другая фигура этой группы, служанка, сохранилась почти вся; голову ея покрываетъ особаго рода чепецъ, украшенный вверху пуговкой; въ рукахъ она держитъ ленту, которую, вѣроятно, намѣревалась предложить своей госпожѣ. Позади этой служанки сидитъ на стулѣ женщина въ богатой одеждѣ и занимается пряжей; передъ ней служанка съ курчавыми волосами держитъ туалетный ящикъ.

Если дополнить существующіе пропуски, то мы получимъ съ большой вѣроятностью пять группъ, состоящихъ каждая изъ двухъ фигуръ: госпожи и служанки. Чѣмъ интереснѣе уцѣлѣвшія сцены, тѣмъ сильнѣе сожалѣніе объ утерянномъ. Дѣйствительный реализмъ,



Рис. 111.—Визитъ. Ваза изъ Adernò.

которымъ питалось вдохновеніе живописца, и чуждая всякаго прикрашиванія честность ручаются за то, что и другія сцены гинекея были переданы съ полной правдивостью и любовью къ индивидуальной жизни природы.

Benndorf, Griech. u. sic. Vas. Taf. 45, 1.

Визитъ (рис. 111). Въ срединѣ изображена гостья, сидящая на стулѣ; по восточному обычаю она совершенно закутана въ плащъ. Одна изъ хозяекъ торопится разсказать посѣтившей ее подругѣ послѣднія новости; она дѣлаетъ при этомъ очень энергическій жестъ рукою; ихъ подслушиваетъ маленькій амуръ; можетъ быть онъ служитъ намекомъ на то, что дѣло идетъ о сердечныхъ дѣлахъ. Направо другая изъ хозяекъ показываетъ гостьѣ ящичекъ съ драгоцѣнностями,

стараясь съ чисто женскимъ тщеславіемъ вызвать у нея удивленіе къ своимъ новымъ пріобрѣтеніямъ.

Milchhöfer, Zur jüngeren attischen Vasenmalerei, Jahrb. d. arch. Inst. IX, 1891, S. 57.

Сцена женскаго туалета (рис. 112). Въ срединѣ госпожа завязываетъ сандалію на правой ногѣ, а слѣва и справа двѣ служанки подносятъ ей туалетныя принадлежности. На стѣнѣ виситъ ручное зеркало.

Baumeister Denkm. Abb. 220.

Домашній туалетъ (рис. 113). Живописецъ вводитъ насъ въ ванную одной дамы. Совершенно голая, она присѣла на корточки и приводитъ въ порядокъ свои волосы, осматривая себя при этомъ въ ручное зеркало. Эта фигура изображена въ той граціозной позѣ, повтореніе которой встрѣчается много разъ въ пластикѣ и которая



Рис. 112.—Сцена женскаго туалета.

была такъ удобна для того, чтобы художникъ могъ воспроизвести всю гибкость женскаго тѣла, выставить на видъ гармоническую округлость его формъ. Возлѣ нея на полу стоитъ туалетный ящичекъ. Служанка выливаетъ воду изъ гидріи въ красивый ванный тазъ; вверху паритъ эросъ. На лѣвой сторонѣ нашего рисунка служанка подаетъ своей госпожѣ туалетный ящикъ.

Gerhard, Trinksch. und Gefässe Taf. XXVIII, S. 47, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 2382.

Сцена въ гинекеѣ. Налѣво большая двустворчатая, оббитая гвоздями, дверь, раздѣленная на четыре прямоугольника; она возвышается на подставкѣ (κρηπίς). Въ правомъ нижнемъ четырехугольникѣ двери нарисована зеленымъ контуромъ безбородая голова съ короткими волосами; вверху—дверная ручка, за которую торопливо на бѣгу хватается правой рукой служанка въ дорическомъ хитонѣ съ

короткими волосами, держащая на лѣвой рукѣ туалетный ящичекъ; она ставитъ правую ногу на дверной порогъ (χρηπίς) и оглядывается назадъ. Она торопится исполнить порученіе своей госпожи. Послѣдняя сидитъ направо на стулѣ съ выкругленной спинкой и поднимаетъ вверхъ указательный палецъ правой руки, дѣлая наставленіе уходящей служанкѣ. Передъ нею стоитъ флейтистка въ длинномъ безрукавномъ хитонѣ безъ пояса и играетъ на двойной флейтѣ.

Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 2385.

Сцена въ гинекеѣ. Налѣво на стулѣ съ выкругленной спинкой сидитъ женщина въ іоническомъ хитонѣ и плащѣ и въ правой рукѣ держитъ алабастронъ. Передъ ней стоитъ корзина съ шерстью; на корзинѣ сидитъ птица съ распростертыми крыльями и длиннымъ, немного загнутымъ клювомъ; вѣроятно это—ручной воронъ; онъ



Рис. 113.—Домашній туалетъ и ванная.

смотритъ на стоящую направо дѣвушку, которая на правой рукѣ держитъ туалетный ящичекъ, а въ лѣвой рукѣ зеркало. Вверху виситъ лента.

Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 2392.

Сцена въ гинекеѣ. Въ срединѣ на стулѣ сидитъ женщина въ іоническомъ хитонѣ и въ плащѣ, закрывающемъ ея колѣни; ноги ея опираются на скамью. Она протягиваетъ лѣвую руку, чтобы взять ящичекъ, который подаетъ ей служанка въ чепцѣ, іоническомъ хитонѣ и въ особой безрукавной накидкѣ съ грубыми складками, доходящей до средины бедеръ. Сверху на сидящую женщину слетаетъ эросъ съ теніей въ рукахъ. Налѣво стоитъ дѣвушка въ дорическомъ хитонѣ и держитъ на лѣвой рукѣ корзину съ шерстью, а на правой ящичекъ (безъ ножекъ). Возлѣ нея цапля или журавль.

Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 55, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2394.

Качаніе на качеляхъ (рис. 114). Одна дѣвушка качаетъ другую на качеляхъ. Скамья съ четырьмя ножками, укрѣпленная на красныхъ шнуркахъ, составляетъ качели. На ней сидитъ и держится за шнурки дѣвушка въ іоническомъ хитонѣ и плащѣ, который закрываетъ ея колѣни; ея завитые короткіе волосы развѣваются отъ движенія. Другая дѣвушка въ чепцѣ, іоническомъ хитонѣ и плащѣ стоитъ на землѣ; нѣсколько наклонившись и протянувъ впередъ руки, она ожидаетъ качели, чтобы снова ихъ толкнуть. Позади нея стоитъ корзина съ шерстью, вверху виситъ лента; впереди на землѣ находится предметъ странной формы, можетъ быть большой сосудъ, до половины вкопанный въ землю, или родъ скамьи.



Рис. 114.—Качаніе на качеляхъ.

Gerhard, Ant. Bildw. Taf, 53, Panofka, Bilder ant. Lebens Taf. XVIII, 3.

Качаніе на доскѣ (рис. 115). Двѣ дѣвушки качаются, стоя на концахъ длинной доски, которая срединой лежитъ на подставкѣ, вкопанной въ землю. Одна изъ дѣвушекъ, вѣроятно, старшая, одѣта въ чепецъ съ пуговкой на верху. Фигуры нарисованы такъ, точно онѣ несутся, поддерживаемыя Зефиромъ въ ритмическомъ движеніи. Дѣвушки обозначены именами, это—'Αρχεδία и Ναπαλίνη. Прибавленіе крылатаго мальчика Hos (Eros?) съ побѣдной лентой въ рукахъ объясняется желаніемъ заполнить пространство.

Особеннаго вниманія заслуживаетъ прекрасная картина, воспроизведенная на нашемъ рисункѣ 116, Ann. dell' Inst. 1866 tav. d'agg U. На картинѣ представлены двѣ дѣвушки, которыя по дорогѣ къ

колодцу или на обратномъ пути начали игру *la mora*[1]), усѣвшись на свои водоносные кувшины. Эта игра состояла въ томъ, что участники ея одновременно протягивали впередъ правыя руки, поднимая при этомъ любое число пальцевъ. Дѣло шло о томъ, чтобы каждый изъ играющихъ какъ можно скорѣе назвалъ общее число пальцевъ, поднятыхъ имъ и его противникомъ. На нашей картинѣ, слѣдовательно, общая сумма будетъ *семь*. Назначеніе палки, которую играющіе держатъ лѣвой рукой, не вполнѣ ясно. Можетъ быть, палка была нужна для того, чтобы пальцами отмѣчать число выигранныхъ партій. Эросъ съ теніей, направляющійся къ лѣвой дѣвушкѣ, указываетъ на то, что она—побѣдительница. Эта картина, какъ и двѣ предыдущія, прекрасна по сюжету и по выполненію; здѣсь мы видимъ простоту, соединенную съ изяществомъ.

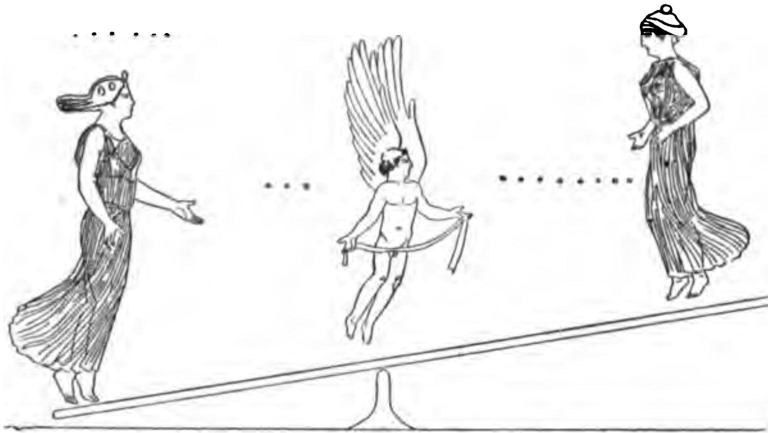


Рис. 115.—Качаніе на доскѣ.

На вазахъ есть нѣсколько картинъ, гдѣ изображены женщины, занимающіяся музыкой, поющія и играющія на флейтахъ и киѳарахъ. Можно подумать, что исполняется домашній концертъ. Ввсьма вѣроятно, что вазовые живописцы имѣли здѣсь въ виду не благородныхъ аѳинянокъ, а женщинъ полусвѣта. Правда, ихъ приличная одежда и скромныя позы какъ будто говорятъ противъ этого мнѣнія. Однако, занятіе музыкой и пѣніемъ мало согласовалось съ обыкновенною робостью греческихъ дѣвушекъ. Сверхъ того, о музыкальномъ образованіи благородныхъ аѳинянокъ не сохранилось никакихъ литературныхъ извѣстій. Поэтому, едва ли будетъ ошибкой предположить, что на вазахъ изображены тѣ женщины, жилища которыхъ составляли центръ

[1]) Подъ такимъ названіемъ эта игра существуетъ до сихъ поръ въ Италіи; у римлянъ она называлась *digitis micare* (Cic. de off. III, 19, 77); греческое названіе ея неизвѣстно. См. ст. Блюмнера „Morraspiel" въ Denkm. Baumeister'a S. 926.

удовольствій и мѣста сборищъ мужчинъ. Во главѣ ихъ стоитъ знаменитое имя Аспазіи. Самъ Сократъ, называвшій себя ученикомъ Аспазіи (Plato Menex. p. 235 E), во главѣ своихъ друзей посѣщалъ ее въ домѣ Перикла и имѣлъ всѣ основанія предпочитать бесѣду съ нею обществу своей крикливой и бранчивой Ксантиппы; мужчины приходили туда съ своими женами [1]). Ксенофонтъ находилъ общество Аспазіи полезнымъ для своей жены, съ которой и посѣщалъ Аспазію [2]). Слѣдовательно, даже люди женатые подобными вещами не роняли себя нисколько въ общественномъ мнѣніи. Сколько пріятности можно было получить у этихъ женщинъ съ ихъ тонкимъ лукавствомъ и привлекательными манерами. Съ какимъ искусствомъ умѣли онѣ привлечь



Рис. 116.—Λαγχάνειν, δακτύλων ἐπάλλαξις (micare).

къ себѣ вниманіе мужчинъ и всегда подняться неизмѣримо высоко надъ скукой, въ которую нерѣдко тяжело погружались законныя жены. Мужчины находили здѣсь непринужденные жесты, пріятные разговоры, тонкое изящество въ обращеніи, что-то кокетливое, чувственное, нѣжное. Музыка, безъ сомнѣнія, была въ числѣ тѣхъ развлеченій, посредствомъ которыхъ женщины этого класса дѣйствовали на мужчинъ. На вазовыхъ картинахъ нѣтъ уже дикаго реализма прежняго времени. Это происходитъ не отъ того, что кисть живописцевъ смягчилась, но скорѣе отъ того, что нравы выиграли въ скромности и нѣжности. Время флейтистокъ съ растрепанными волосами и без-

---

[1]) Plut. Pericl. 24. Xenoph. Memor. II. 6, 36.

[2]) Oeconom. III, 14. Cicero, De invent. I, 81.

страшныхъ пьяницъ миновало. Гетеры времени Аспазіи и Фрины своимъ умомъ и любезностью, своими музыкальными талантами и голосомъ болѣе, чѣмъ распущенностью нравовъ, пріобрѣтаютъ вліяніе на мужчинъ.

На одной красивой гидріи въ музеѣ Археологическаго общества въ Аѳинахъ, опубликованной Дюмономъ les Céram. de la Gr. pr. pl. VI, живописецъ выразилъ то, къ чему стремились его современники. Здѣсь изображена Сафо, знаменитая поэтесса съ Лесбоса, снискавшая себѣ извѣстность какъ своими любовными приключеніями, такъ и блескомъ своего поэтическаго таланта. Она сидитъ на стулѣ и въ обѣихъ рукахъ держитъ свертокъ, на которомъ начертаны первые стихи гимна, ею сочиненнаго: ϑεοί, ἠερίων ἐπέων ἄρχομαι, ἄγγ[ελος] ν[έων] ὕ[μ]ν[ων], „О боги, я начинаю свои воздушныя пѣсни, я вѣстница новыхъ гимновъ“. Поэтессу окружаютъ три женщины; одна изъ нихъ стоитъ позади Сафо и держитъ надъ ея головой вѣнокъ; двѣ другія подруги, стоя передъ пѣвицей, съ благоговѣйнымъ вниманіемъ слушаютъ ее; женщина, стоящая впереди, беретъ у Сафо лиру, чтобы аккомпанировать ей. Рѣдко греческое искусство соединяло съ большей граціей дѣйствительную жизнь съ символическимъ выраженіемъ музыкальнаго лиризма. Авторъ этой прекрасной картины можетъ быть названъ въ полномъ смыслѣ слова *идеалистомъ*, такъ какъ онъ прислушался къ біенію сердца живыхъ людей и выразилъ ихъ стремленіе къ идеалу.

Вслѣдъ за этой поэтической композиціей, гдѣ жанръ перемѣшивается съ аллегоріей, можно бы сгруппировать извѣстное число картинъ, представляющихъ реальную дѣйствительность. Самая замѣчательная изъ картинъ этой категоріи опубликована Гебгардомъ въ Arch. Zeit. 1881 Taf. 15, S. 278 ff. Мы даемъ ее на рисункѣ 117.

Въ срединѣ передней стороны изображена женская фигура въ длинной одеждѣ, сидящая на стулѣ съ выгнутыми ножками; отъ нея уцѣлѣли только часть головы съ вѣнкомъ, протянутая впередъ стопа и ножка стула. Вверху надписи: καλη и Κλεοφωνια. Передъ нею стоитъ на колѣняхъ голый крылатый мальчикъ (Ι)μερος, который развязываетъ или завязываетъ ей сандалію. Между обѣими фигурами изображена дорическая колонна. Позади мальчика стоитъ довольно хорошо сохранившаяся женская фигура, Κλεοδοξα; въ лѣвой рукѣ она держитъ барбитонъ, а въ правой плектронъ; подъ аккомпаниментъ своей музыки, она поетъ, какъ показываетъ поднятое вверхъ ея лицо; голова ея увѣнчана вѣнкомъ.

Возлѣ этой фигуры, повернувшись къ ней спиной, стоитъ другая, въ длинной одеждѣ; отъ нея уцѣлѣли только часть одежды и концы инструмента, который она держала въ опущенной правой рукѣ.

Далѣе, на стулѣ съ выкругленной спинкой сидитъ женщина (Εὐφημία) въ богатой одеждѣ и играетъ на двойной флейтѣ. Позади стула стоитъ женщина съ растрепанными вьющимися волосами и обѣими руками держитъ туалетный ящикъ; судя по простой одеждѣ, прическѣ и позѣ, это служанка-рабыня.

Направо отъ центральной группы существуетъ весьма значительный пропускъ.

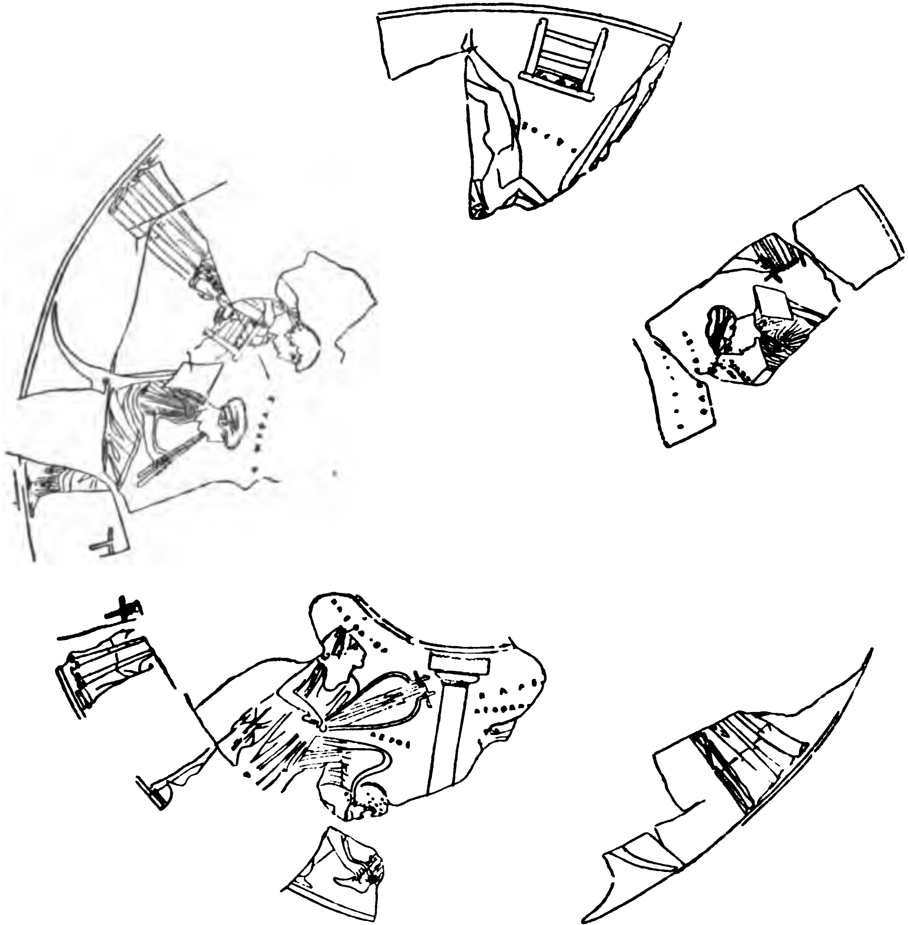


Рис. 117.—Женщины занимаются музыкой. Гидрія въ Брауншвейгѣ.

ный пропускъ. Непосредственно за Клеофоніей стояла женщина, отъ которой уцѣлѣла только нижняя часть одежды и стопа; потомъ слѣдуетъ пропускъ, заключающій въ себѣ одну или двѣ фигуры. Еще далѣе, сохранилась верхняя часть тѣла женщины, сидящей на креслѣ; голова ея обвита лентой; правой рукой она брала отъ другой фигуры вѣнокъ, часть котораго видна еще возлѣ ея лица. Вверху

начертаны имена: Φανοδίχη и Κλεονίχη. Позади стояла еще фигура, которая въ опущенной правой рукѣ держала лиру: видна еще часть ея одежды, закрывающая спину. Затѣмъ слѣдуетъ столъ и надъ нимъ красиво нарисованный голый крылатый юноша (Эросъ), который въ протянутыхъ рукахъ держалъ, вѣроятно, вѣнокъ надъ головой стоящей передъ нимъ женщины. Возлѣ него надпись: καλος.

На болѣе или менѣе хорошо сохранившейся сторонѣ, фигуры соединяются въ двѣ очень красиво составленныя группы, состоящія каждая изъ трехъ фигуръ. Вѣроятно, поэтому, что и на другой сторонѣ мы должны предполагать такую же композицію. Имена живо-



Рис. 118.—Урокъ танца.

писецъ выбралъ умышленно такъ, чтобы онѣ обозначали славу, пріобрѣтенную музыкальнымъ исполненіемъ.

Къ тому же кругу, безъ сомнѣнія, принадлежитъ картина, воспроизведенная у Гергарда Antike Bildwerke Taf. LXVI и представляющая урокъ танца (рис. 118). Учительница,—музыкантша по профессіи, принадлежащая къ корпораціи довольно худой славы,—опирается на толстую палку, которая, разумѣется, служитъ къ тому, чтобы выбивать тактъ. Ея ученица, дѣвочка, сопровождаетъ свои *па* кастаньетами; во всей ея фигурѣ видна робость и нерѣшительность; можетъ быть, ея урокъ состоитъ въ простомъ танцовальномъ маршѣ, въ которомъ главную орхестическую роль играетъ мимика рукъ и головы.

* * *

Дѣти, какъ и женщины, отсутствовали на вазовыхъ картинахъ, предшествующихъ вѣку Перикла. За исключеніемъ изображеній маленькаго Эрихѳонія, сына земли, малютки Діониса и мальчиковъ рабовъ, прислуживающихъ въ палестрахъ или во время симпозіоновъ, мы не встрѣчаемъ изображеній дѣтей на архаическихъ вазахъ, будто гончары-живописцы пренебрегаютъ этимъ граціознымъ и интереснымъ міромъ. Истинная причина та, что дѣтей можно было наблюдать и изучать только внутри гинекея, куда не проникали еще взоры живописцевъ, занятыхъ сценами общественной, уличной жизни. Только въ концѣ V и въ началѣ IV в. на сцену выступаютъ изображенія замкнутой семейной жизни.

Дѣтскія сцены, изображенія дѣтскихъ игръ большею частью находятся на красивыхъ небольшихъ сосудахъ (энохое), которые са-

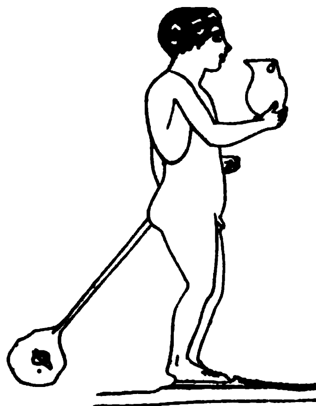


Рис. 119.

ми были назначены служить игрушками дѣтямъ. Греки любили чтобы каждый приборъ, каждый предметъ утвари своей формой и декораціей говорилъ зрителю о своемъ назначеніи. Такимъ образомъ, подобно тому, какъ на гидріяхъ зритель видѣлъ болтовню дѣвушекъ у колодца, на чашахъ для питья буйную веселость симпозіоновъ, на лютрофорахъ сцены брачныхъ церемоній. на гробничныхъ лекитахъ выставленіе умершаго и набожную заботливость о могилахъ,—такъ небольшіе сосуды, которые аѳиняне покупали въ качествѣ игрушекъ для своихъ дѣтей, представляли дѣтскія игры и забавы. Сюжеты этихъ картинъ до такой степени просты, что иногда всякая попытка дать о нихъ представленіе словами оказывается совершенно безсильной. Эти сцены являются чрезвычайно симпатичнымъ изображеніемъ аѳинской дѣтской жизни, въ которой даже собака, товарищъ игръ, имѣетъ свою долю участія.

Arch. Zeit. 1879, Taf. 6, 4, S. 82 (Robert) Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2420.

Голый мальчикъ (рис. 119) съ амулеткой, повѣшенной черезъ плечо (περίαμμα), и съ полуоткрытымъ ртомъ, держитъ въ правой рукѣ маленькую вазу, а въ лѣвой рукоятку двухколесной игрушечной тележки.

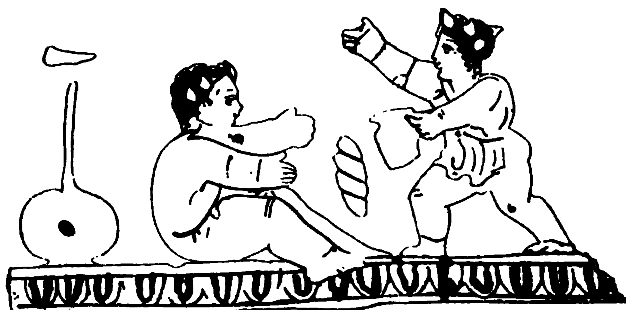


Рис. 120.

Baumeister Dankmäler Abb. 831.

Мальчикъ (съ амулеткой) лѣвой рукой везетъ повозочку, а въ правой рукѣ держитъ за ручку энохое.

Arch. Zeit. 1879 Taf. 6, 1.

Налѣво на полу (рис. 120) сидитъ маленькая голая дѣвочка (она нарисована бѣлой краской) съ амулеткой, повѣшенной черезъ плечо. Къ ней спѣшитъ мальчикъ и показываетъ новый сосудъ. Дѣвочка радостно протягиваетъ руки, чтобы взять игрушку. Дѣтская повозочка налѣво и продолговатый витой предметъ, вѣроятно, пирогъ, между



Рис. 121.

обѣими фигурами, дополняютъ обстановку дѣтской комнаты. Περίαμμα и украшеніе въ волосахъ дѣвочки первоначально бы позолочены.

Stackelberg Gräb. d. Hell. Taf. 17.

Мальчикъ (рис. 121) съ повозочкой, одѣтый въ курточку, закрывающую его спину, показываетъ пирогъ собачкѣ.

Mon. dell' Inst. 1855 Taf. 6.

Мальчикъ (рис. 122) скачетъ на палкѣ, изображающей лошадку, и, оглядываясь назадъ, погоняетъ ее кнутикомъ; плащъ его перекинутъ черезъ лѣвую руку.

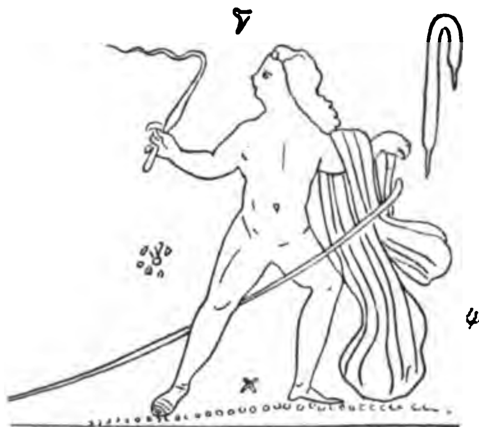


Рис. 122.

Heydemann, griech. Vasenb. Taf. XII, 2, Furtwangler, Vasensamml. im Antiquar., № 2419.

Голый мальчикъ ѣдетъ верхомъ на козѣ; животное взнуздано. Налѣво на землѣ сосудъ.

Gaz. arch. 1878, pl. 7, 1.

Мальчикъ (рис. 123) ѣдетъ на двухколесной повозочкѣ, запряженной двумя собаками; собаки скачутъ; мальчикъ держитъ возжи и палку, замѣняющую кнутъ.

Arch. Zeit. 1867 S. 125.

Мальчикъ (рис. 124) въ длинномъ плащѣ занимается пусканіемъ бумажнаго змѣя.



Рис. 123.

Arch. Zeit. 1879 Taf. VI, 3, S. 78 (Robert).

Передъ низкимъ предметомъ, можетъ быть, дѣтскимъ столикомъ или дѣтскимъ ящикомъ съ закрытой крышкой, стоитъ, нагнувшись впередъ, маленькій мальчикъ (рис. 125): правая рука его протянута впередъ тыльною поверхностью вверхъ; изъ лѣвой руки летитъ неболь-

шой сердцевидный предметъ; другой подобный предметъ, кажется, находится подъ правой рукой. Ясно, что игра состоитъ въ томъ, чтобы небольшой предметъ, брошенный лѣвой рукой, поймать тыльною стороною правой руки. По мнѣнію Роберта, живописецъ хотѣлъ изобразить здѣсь фруктовое зерно, которое имѣетъ сердцевидную форму и



Рис. 124.

которое мальчикъ бросаетъ лѣвой рукой съ тѣмъ, чтобы ловить его тыльной стороной правой кисти. Правда, зерно непропорціонально велико; но, чтобы показать его форму, живописецъ не могъ нарисовать его меньшимъ. Кромѣ того, гончары-живописцы, воспроизводя въ своихъ рисункахъ дѣтскія сцены, стремятся передать лишь общее впечатлѣніе, производимое на нихъ сценами, даютъ общіе наброски, отъ которыхъ невозможно требовать, чтобы они передавали предметы во всей ихъ реальной полнотѣ.

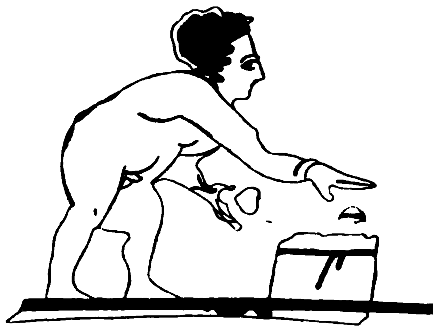


Рис. 125.

Heydemann, gr. Vasenb. Taf. XII, 8, S. 12, Furtwängler, Vasensamml. im Antiquar. № 2125.

Налѣво видна часть алтаря съ іоническимъ завиткомъ, на подіумѣ. Мальчикъ, съ περιάμματα вокругъ груди, убѣгаетъ направо, неся въ рукахъ какой-то шарообразный предметъ, вѣроятно, большой

плодъ, который онъ утащилъ съ алтаря. Въ страхѣ онъ оглядывается на бѣгущую за нимъ собачку. Направо внизу—энохое.

Болѣе сложныя игры старшихъ мальчиковъ, въ которыхъ нужно было показать силу и ловкость, тѣ игры, которыя наполняли свободные часы между упражненіями палестры, на расписныхъ вазахъ очень рѣдки. Памятники не даютъ намъ живыхъ иллюстрацій для большей части игръ, которыя Светоній привелъ въ своемъ сочиненіи περὶ τῶν παρ' Ἕλλησι παιδιῶν—навѣрное, гораздо больше пользуясь литератур-

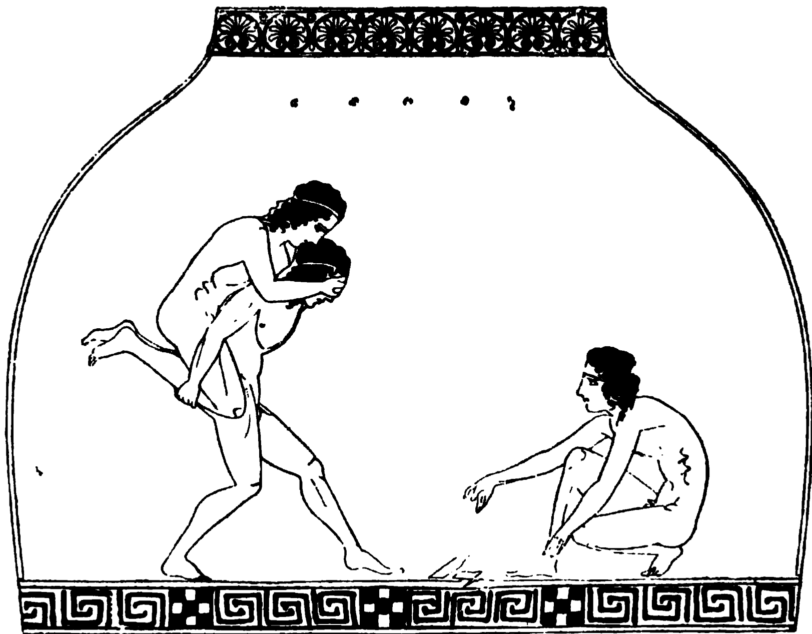


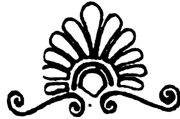
Рис. 126.—'Εφεδρισμός. Энохое въ Берл. муз.

ными источниками, именно комедіями, чѣмъ собственнымъ наблюденіемъ и описаніе которыхъ перешло затѣмъ въ Onomastikon Поллукса, Комментарій Евстафія, Схоліи къ Платону и въ другія компелятивныя работы. Тѣмъ пріятнѣе то, что мы обладаемъ одной вазой Берлинскаго музея, гдѣ представлена одна изъ такихъ игръ: 'Εφεδρισμός (рис. 126). Она издана Робертомъ въ Arch. Zeit. 1879 Taf. 5, S. 78 ff.

Поллуксъ IX, 119 описываетъ слѣдующимъ образомъ игру, называемую ἐφεδρισμός: λίθον καταστησάμενοι πόρρωθεν αὐτοῦ στοχάζονται σφαίραις ἢ λίθοις· ὁ δ' οὐκ ἀνατρέψας τὸν ἀνατρέψαντα φέρει, τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπειλημμένος ὑπ' αὐτοῦ, ἕως ἂν ἀπλανῶς ἔλθῃ ἐπὶ τὸν λίθον, ὃς καλεῖται δίορος. Дѣло, слѣдовательно, состояло въ томъ, чтобы камень, поставленный на землѣ и называемый граничнымъ камнемъ,

сбить другими камнями или мячами (въ родѣ нашей игры въ бабки); побѣжденный долженъ былъ носить на своей спинѣ побѣдителя, который закрывалъ ему глаза руками, до тѣхъ поръ, пока не достигнетъ граничнаго камня. Гезихій, который упоминаетъ объ этой игрѣ s. v. ἐφεδρίζειν, прибавляетъ, какъ особенность, еще то, что побѣжденный при этомъ держитъ руки на спинѣ, и замѣчаетъ, что въ Аттикѣ эта игра называлась ἐν κοτύλῃ: ὅταν περιαγαγὼν τὰς χεῖράς τις κατὰ νῶτον ἐκ τῶν κατόπιν βαστάζῃ τὸν νικήσαντα· ταύτην δὲ τήν παιδιὰν οἱ Ἀττικοὶ ἐν κοτύλῃ λέγουσιν.

То, что описываетъ Поллуксъ, мы видимъ на картинѣ нашей вазы. Въ désinѣ на землѣ стоитъ δίορος, остроконечный граничный камень; возлѣ него направо лежитъ меньшій камень, можетъ быть, тотъ, которымъ побѣдитель попалъ въ цѣль. Подлѣ камней сидитъ на корточкахъ голый мальчикъ; правую руку онъ протягиваетъ надъ граничнымъ камнемъ, какъ бы охраняя его; онъ поднялъ голову и съ нетерпѣливымъ напряженіемъ смотритъ на приближающуюся группу побѣдителя и побѣжденнаго, βασιλεύς и ὄνος, какъ ихъ называли во время игры въ мячь (Ср. Poll. IX, 106, 110, 112). Побѣжденный несетъ на своей спинѣ побѣдителя, поддерживая его сзади руками, въ которыя побѣдитель упирается голенями, сжимая своими колѣнями бедра побѣжденнаго; судорожно сжатыми пальцами онъ закрываетъ ему глаза и напряженно смотритъ внизъ на δίορος. Въ самомъ дѣлѣ, онъ имѣетъ всѣ основанія заботиться о продолженіи своего *царствованія*: они уже очень близко подошли къ роковому камню. Побѣжденный сгибаетъ правую ногу, на которой онъ удерживаетъ всю тяжесть своей ноши, чтобы имѣть возможность вытянутой лѣвой ногой осторожно ощупывать, искать пальцами граничный камень. На этотъ разъ его надежда еще напрасна: лѣвая стопа становится передъ цѣлью. При слѣдующемъ шагѣ, если онъ глупо не перемѣнитъ своего направленія, онъ найдетъ камень. Тогда онъ сброситъ съ себя свою ношу, и игра начнется съизнова.



ГЛАВА ПЯТАЯ.

Жанровые сюжеты въ живописи и пластикѣ отъ Пелопоннесской войны до Александра Великаго.

Новая эра въ развитіи греческаго жанра, о которой возвѣстили намъ картины на вазахъ, начинается съ конца V столѣтія, т. е. со времени Пелопоннесской войны. Начало ея связано съ именемъ Зевксиса, талантливаго живописца, который былъ въ числѣ первыхъ художниковъ, содѣйствовавшихъ обновленію жанровыхъ сюжетовъ. Любимѣйшими картинами Зевксиса были жизнь и обычаи женщины. Въ самомъ дѣлѣ, это было время, когда сцены изъ женской жизни наводняютъ искусство, когда гончары-живописцы рисуютъ на своихъ вазахъ женщинъ, проводящихъ время въ заботахъ о туалетѣ, окруженныхъ своими шкатулками и зеркалами, среди прислуживающихъ имъ рабынь и парящихъ въ воздухѣ крылатыхъ геніевъ съ лентами и вѣнками въ рукахъ. Въ воспроизведеніи этихъ граціозныхъ сценъ изъ душистой атмосферы аѳинскихъ будуаровъ гончары-живописцы только слѣдовали примѣру большой живописи [1]). Зевксисъ былъ однимъ изъ тѣхъ, которые наиболѣе способствовали распространенію подобнаго рода сюжетовъ. Онъ любилъ сцены интимной, домашней жизни, въ которыхъ главную роль играла женщина. Двѣ героини въ особенности прельщали его; это—Пенелопа и Елена,—Пенелопа въ слезахъ, какъ образецъ благонравія, Елена въ ваннѣ или за туалетомъ [2]).

---

[1]) О вліяніи рельефовъ съ балюстрады храма Побѣды на ново-аттическія вазы см. Milchhöfer, Zur jüngeren attischen Vasenmalerei, Jahrb. d. arch. Inst. IX, 1894, S. 57 ff.

[2]) Plin XXXV, 64; XXXV, 66, Cicero de inv. II, 1. См. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, S. 59 f.

Вазовые живописцы также, пользуясь только миѳологическими именами, искали идеалы въ дѣйствительной, окружающей жизни, рисовали миѳологическія картины, въ которыхъ изображались люди съ мелкими интересами повседневной жизни, такой жизни, какую они видѣли ежедневно вокругъ себя. На одной вазѣ въ Мюнхенѣ[1]) мы видимъ Навзикаю, вмѣстѣ съ подругами занимающуюся мытьемъ платья на берегу моря. Четыре штуки платья уже вымыты и развѣшены на деревѣ для просушки. Навзикая въ чепцѣ обѣими руками выжимаетъ конецъ большаго пеплоса. На другой сторонѣ вазы голый Одиссей приближается съ просьбой о помощи. Дюмонъ[2]) опубликовалъ прелестную сцену, гдѣ нѣсколько молодыхъ дѣвушекъ окружаютъ невѣсту, сидящую на стулѣ, убираютъ ея волосы и подносятъ ей свои подарки, состоящіе изъ ожерелья, цвѣтовъ, шкатулокъ и вазъ. На табуретѣ поставлена ваза на ножкѣ съ крышкой, часто встрѣчающаяся въ сценахъ туалета или похоронъ; рядомъ на землѣ стоитъ ваза, называемая λουτροφόρος, высокая амфора, которая спеціально служила для брачныхъ церемоній и которую клали въ могилу молодыхъ дѣвицъ или эфебовъ, умершихъ до брака. Возлѣ двери стоятъ двѣ большія вазы въ формѣ амфоръ съ широкой и короткой шеей и на высокой конической ножкѣ; онѣ также относятся къ брачной церемоніи: былъ обычай наканунѣ свадьбы дѣлать омовеніе очистительною водою, которую подруги невѣсты приносили въ лутрофорахъ изъ фонтана Каллирое; вотъ почему эти вазы безъ крышекъ. Очевидно, дѣло идетъ здѣсь о свадебныхъ подаркахъ, принесенныхъ невѣстѣ въ день или наканунѣ свадьбы. Эта совокупность подарковъ, вазъ, ящичковъ, зеркалъ, составляетъ то, что Поллуксъ называетъ *προγάμεια, τὰ περὶ γάμου δῶρα*[3]). Возлѣ каждой фигуры написаны имена женщинъ; это— Нереиды. Такимъ образомъ, мы имѣемъ передъ собою прелестную сцену изъ аѳинскаго гинекея, канунъ свадьбы, а надписи переносятъ насъ въ область миѳологіи.

Третья картина „Въ домѣ у Амфіарая“ (рис. 127) украшаетъ гидрію Берлинскаго музея[4]). На изящномъ стулѣ съ выкругленными ножками и спинкой (эта мебель входитъ въ употребленіе въ Аѳинахъ въ IV в. на мѣсто простаго стула съ прямыми ножками), сидитъ, повернувшись направо, молодая женщина въ хитонѣ безъ рукавовъ и

---

[1]) Gerhard, Auserl. gr. Vas. III, Taf. 218.
[2]) Les céram. de la Gr. pr., pl. IX.
[3]) Onomast., III, 38.
[4]) Arch. Zeit. 1885 Taf. 15, S. 241 ff. (Maximilian Mayer), Furtwängler, Vasensamml. im Antiquarium № 2395.

въ узкомъ пеплосѣ, спустившемся съ плечей и закрывающемъ только бедра и колѣни. Обѣ руки ея украшенѣ браслетами; голова обвязана узкимъ головнымъ платкомъ. Она кормитъ грудью сидящаго у нея на колѣняхъ мальчика съ двумя амулетами на лентѣ черезъ плечо. Какъ показываютъ надписи, это Алкмеонъ, а молодая женщина—его мать Эрифила. Лѣвой рукой она поддерживаетъ голову ребенка, который сосетъ ея грудь. Самая грудь нарисована неправильно: она слишкомъ узка; впрочемъ, въ аттическомъ или вообще въ греческомъ искусствѣ можно часто видѣть заостренную форму груди не только дѣвической. Позади стула Эрифилы въ нѣкоторомъ отдаленіи стоитъ, опираясь на палку, отецъ, Амфіарай, въ обыкновенной у аттическихъ



Рис. 127.—Въ домѣ у Амфіарая. Аттическая гидрія Берлинск. муз.

мужчинъ позѣ. На другой сторонѣ картины тихо двигается служанка; она работаетъ; въ правой рукѣ ея веретено, часть котораго еще сохранилась, а на пальцахъ лѣвой руки намотаны красныя нити. Стоящая возлѣ нея корзина съ шерстью дополняетъ убранство женской комнаты. Эту очень красивую спокойную домашнюю сцену оживляетъ пѣтушій бой, любимая забава аѳинской молодежи, и придаетъ ей патріархальный характеръ. Это одна изъ прелестнѣйшихъ идиллическихъ картинъ, какую только создало греческое искусство.

Отъ этихъ картинъ, представляющихъ середину между поэтической композиціей и реальною дѣйствительностью, къ обыкновенному жанру изъ интимной, домашней жизни только одинъ шагъ.

Обыкновенные предметы Зевксиса—всевозможныя сцены изъ обиходнаго круга жизни. Здѣсь мы видимъ „Старую женщину", картину, полную забавнаго комизма и неиссякаемой веселости [1];—тамъ, стройное молодое тѣло „атлета" [2];—тамъ опять, „мальчика съ виноградною кистью" [3]), картину, проникнутую задушевнымъ характеромъ, которую особенно цѣнили знатоки какъ мастерское произведеніе. Подобныя композиціи, кажется, оказывали вліяніе на искусство *коропластовъ*; можетъ быть, слѣдуетъ видѣть воспоминаніе о „мальчикѣ съ виноградомъ" въ тѣхъ граціозныхъ фигуркахъ молодыхъ дѣвушекъ, которыя, жеманничая, играютъ зрѣлою виноградною гроздью. Плиній [4]) сообщаетъ, что самъ Зевксисъ лѣпилъ фигуры изъ глины, *figlina opera*, новое доказательство сродства, существующаго между его творчествомъ и нѣжнымъ искусствомъ фабрикантовъ терракоттъ.

Рядомъ съ Зевксисомъ нужно назвать имя его современника Парразія. По мнѣнію Брунна [5]), Парразій имѣетъ одно неоспоримое преимущество сравнительно съ Зевксисомъ—психологическую наблюдательность. Весь интересъ его картинъ состоитъ въ *экспрессіяхъ*; главное, что его интересуетъ въ окружающемъ мірѣ, это—человѣческіе характеры, обрисовка тончайшихъ и моментальнѣйшихъ душевныхъ движеній. Къ этому роду его произведеній принадлежитъ знаменитый портретъ аѳинскаго народа [6]),—картина, очевидно, навѣянная комедіями; въ ней Парразій воплотилъ всѣ достоинства и всѣ пороки демоса, гнѣвъ, несправедливость, непостоянство, слабость, милосердіе, состраданіе, гордость, возвышенность, низость, высокомѣріе и массу другихъ страстей этого подвижнаго существа, въ душу котораго такъ глубоко проникли Ѳукидидъ и Аристофанъ. Въ картинѣ „Притворное сумасшествіе Одиссея" [7]) на лицѣ главнаго героя были переданы подъ маской сумасшествія различныя чувствованія: хитрость, холодно разсчитанная смѣлость и отеческая любовь. Особенно прославленная хитрость Одиссея, его лживость и неразборчивость въ средствахъ даютъ Парразію неисчерпаемый матеріалъ для того, чтобы въ минахъ лица, въ позѣ и движеніи передать самыя тонкія внутреннія ощущенія. Эту страсть къ характеристич-

---

1) Festus s. v. pictor.
2) Plin. XXXV, 63.
3) Plin. XXXV, 66.
4) ibid.
5) Gesch. d. griech. Künstler II S. 76.
6) Plin. XXXV, 69.
7) Pseudo-Plut. de aud. poet. 18 A.

ному Парразій вноситъ даже въ жанровую живопись. Онъ рисуетъ двухъ мальчиковъ, „въ которыхъ выражены отвага и наивное простодушіе дѣтскаго возраста“ (Plin. XXXV, 70: pueros duos, in quibus spectatur securitas et aetatis simplicitas). По справедливому замѣчанію Фуртвэнглера[1]), главный интересъ этой картины слѣдуетъ искать не въ какомъ-либо дѣйствіи и ситуаціи, а въ психологически-рѣзкой характеристикѣ. Слѣдовательно, securitas 'et simplicitas—двѣ противоположности; художникъ выразилъ ихъ въ двухъ спокойно рядомъ стоящихъ фигурахъ мальчиковъ, изъ которыхъ одинъ можетъ быть, стоитъ, разставивъ ноги, съ надменнымъ выраженіемъ лица, а другой—съ робкой и наивно-застѣнчивой миной. Въ двухъ другихъ жанровыхъ картинахъ Парразій, навѣрное, также подчеркиваетъ *экспрессію*; это —два гоплитодрома, изъ которыхъ одинъ еще бѣжитъ, и съ него струится потъ; а другой, уже окончившій состязаніе, снимаетъ съ себя оружіе и съ трудомъ переводитъ дыханіе[2]).

Изъ этого обзора картинъ Парразія ясно, что отличительная черта его художественнаго дарованія—это не чувство, не творческая фантазія, а холодное соображеніе, разсудочный элементъ и связанныя съ ними сочиненность и подчеркиванія. Страсть къ характеристичному ставитъ Парразія въ рѣзкую противоположность съ его соперникомъ Зевксисомъ. Послѣдній былъ только *живописцемъ*; его картины были иногда полны юмора, но юмора пріятнаго и веселаго; Зевксисъ радуетъ простой, но глубокой характеристикой (Пенелопа). Въ картинахъ же Парразія возмущаютъ умышленная, подчеркнутая экспрессивность и утрированное, холодное наблюденіе. Искренняя, простодушная наблюдательность была чужда ему. Въ произведеніяхъ Зевксиса нѣтъ ничего анекдотическаго, литературнаго. Зевксисъ вовсе не находится подъ вліяніемъ драматической поэзіи, какъ замѣтили уже древніе, напр. Лукіанъ въ описаніи картины *Семья Кентавровъ*. Зевксисъ не иллюстрируетъ никакой миѳологіи; онъ самъ ее переживаетъ, самъ создаетъ. Въ этомъ онъ подобенъ величайшему художнику нашего времени Арнольду Беклину. Оба они стремятся дать новое изъ нѣдръ своего собственнаго духовнаго міра и оба прислушиваются къ біенію пульса своихъ современниковъ, принаравливаются къ воззрѣніямъ и чувствованіямъ эпохи, въ которую живутъ. Напротивъ, въ произведеніяхъ Парразія сильно обнаруживается вліяніе *сцены*[3]). Такъ, онъ рисуетъ картину, которая изображаетъ *исцѣленіе*

---

[1]) Der Dornauszieher, S. 46.

[2]) Plin. XXXV, 71.

[3]) Karl Julius Vogel, Über scenen euripideischer Tragödien in griech. Vasengemälden, Diss. 1886, S. 18: „Der erste grosse Künstler, bei dessen Gemälden wir das Einwirken der Tragödie mit Sicherheit nachweisen können, ist jedenfalls P a r r h a s i o s“.

Телефа: laudantur item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes (Plin. XXXV, 71)[1]). Далѣе, ***Притворное сумасшествіе Одиссея*** и ***Филоктетъ на Лемносѣ***—картины, хотя и созданныя эпосомъ, совершенно чужды архаическому искусству и V вѣку. Парразій былъ первый изъ художниковъ, который вдохновлялся ***сценой*** и воспроизводилъ въ картинахъ сюжеты трагедій, предоставивъ живописи жалкую роль иллюстрировать театръ и совершенно забывая, что живопись сама должна

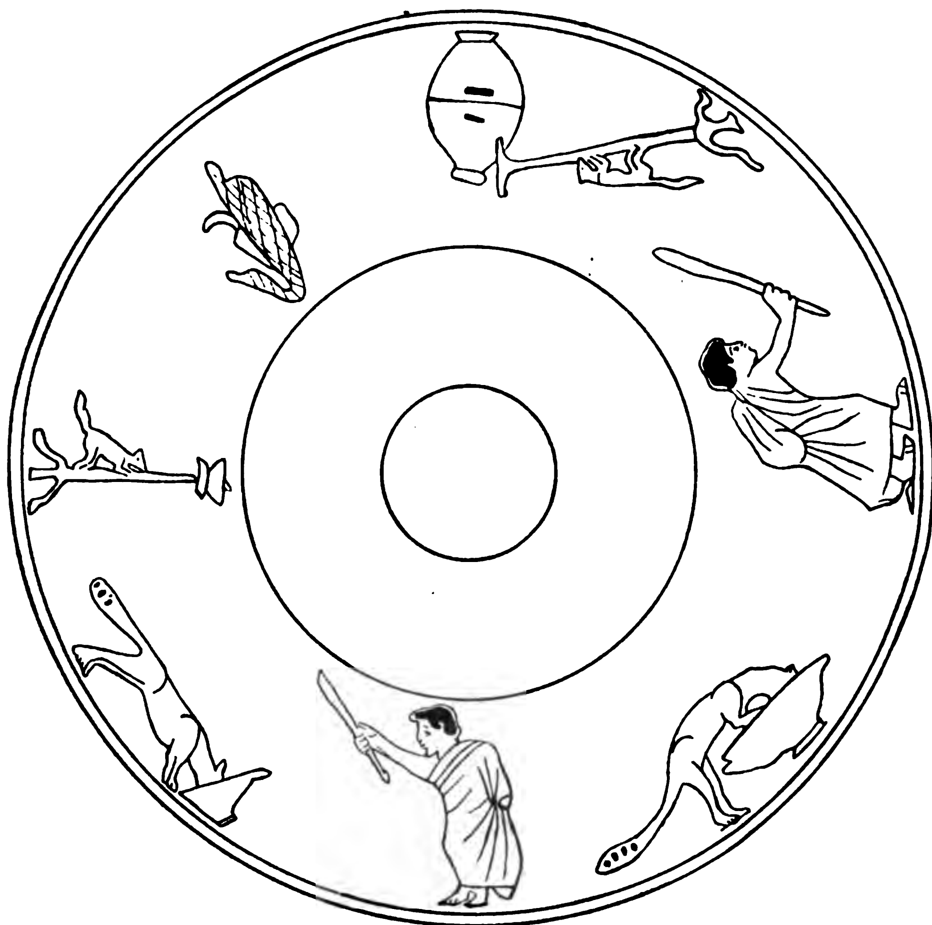


Рис. 128.—Кошки и мыши. На крышкѣ пиксиды изъ собранія Сабурова въ Берл. музеѣ.

давать свои мысли сценѣ. Необходимымъ послѣдствіемъ такого выбора сюжетовъ должна была явиться искусственность, которая подавляла естественность и правду въ живописи.

Вообще искусство Парразія содержитъ въ себѣ первые признаки, свидѣтельствующіе о начавшейся уже порчѣ вкуса. Легкіе признаки

[1]) По мнѣнію Фогеля *l. c.*, поэтическимъ образцомъ служила трагедія Эсхила „Телефъ".

упадка замѣчаются въ вазовой живописи, какъ показываетъ картина „Кошки и мыши“ на крышкѣ пиксиды изъ собранія Сабурова въ Берлинск. музеѣ (рис. 128)[1]). Сюжетъ относится къ дѣтскому міру. На стоящемъ канделябрѣ (λυχνοῦχος), съ тремя ножками и съ круглой лампой вверху, взбирается вверхъ мышь; направо кошка опрокинула чашку и всунула туда свою голову, очевидно, усердно вылизывая ея содержимое; она вытянула горизонтально свой хвостъ. Но справа приближается мальчикъ въ плащѣ и замахивается на кошку палкой. Дальше направо слѣдуетъ другая сцена: кошка стала передними лапами въ большое блюдо съ двумя ручками и спокойно, никѣмъ не замѣченная, пьетъ изъ него, тогда какъ направо мальчикъ, вооруженный палкой, преслѣдуетъ мышь, которая влѣзла на подсвѣчникъ (λυχνεῖον) и опрокинула его на двѣ стоящихъ чашки. Между этими двумя сценами вверху виситъ сѣткообразный мѣшокъ, губка и стригиль.

Эта картина ясно показываетъ, что въ искусство уже начинаетъ врываться новый, сатирическій элементъ. Живописецъ имѣлъ въ виду дѣйствовать на зрителя по преимуществу подчеркнутымъ, пикантнымъ сюжетомъ. Отсюда происходитъ сочиненность, дѣланность сцены, сатирическая рѣзкость (осмѣиваются кошки). Вмѣсто стремленія къ истинно-художественному, мы видимъ юмористическую наклонность разсказчика анекдотовъ. Насколько выше стоятъ вазовые живописцы архаической эпохи съ своимъ неподдѣльнымъ, благодушнымъ юморомъ, котораго нельзя достигнуть при посредствѣ только остроумія и насмѣшки!

Слѣдуя примѣру Парразія, другіе художники также избрали себѣ новое направленіе въ искусствѣ. Плиній (XXXV, 98) такими словами опредѣляетъ характеръ живописи Аристида, современника Праксителя и представителя ѳивано-аттической школы: is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant graeci ethe, item perturbationes (πάθη). Погоня за сильными ощущеніями побуждала этого художника выбирать мрачныя, такъ сказать, мелодраматическія темы. Онъ старается вызвать состраданіе и сочувствіе зрителя изображеніемъ физическихъ и нравственныхъ страданій умирающей женщины. Такова его картина: Умирающая мать съ ребенкомъ[2]); она изображаетъ женщину, раненную при взятіи и разгромѣ непріятелемъ города, въ ужасѣ, чтобы ея ребенокъ не высосалъ крови вмѣстѣ съ ея молокомъ, изсякшимъ уже отъ страданія. Когда

---

[1]) Furtwängler, Samml. Sabouroff, Taf. 65, Vasensamml. im Antiquarium № 2517.
[2]) Plin. XXXV, 98—100; См. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, II, S. 116.

Александръ овладѣлъ Ѳивами въ 334 г., онъ велѣлъ перенести эту картину, какъ образцовое произведеніе, въ Пеллу.

Такую же смѣсь восторга, удивленія и ужаса должны были испытывать зрители передъ другой знаменитой картиной Аристида: Больной, за котораго пергамскій царь Атталъ заплатилъ 100 талантовъ. Выраженіе глубокаго несчастія и боли составляло главный интересъ этой картины. Затѣмъ Аристидъ написалъ Просителя, фигуру столь выразительную, что, по словамъ Плинія, зрителю казалось, будто онъ слышитъ его голосъ.

Есть еще группа жанровыхъ картинъ Аристида, гдѣ мы встрѣчаемъ уже новую сторону его художественнаго дарованія. Вообще дѣятельность Аристида можно раздѣлить на двѣ эпохи: первую эпоху составляютъ почти исключительно сюжеты трагическаго характера; вторая эпоха—время болѣе спокойнаго направленія. Здѣсь онъ является уже болѣе *художникомъ*. Къ числу картинъ второй категоріи принадлежитъ прежде всего картина чисто *элегическаго* характера: Охотники на привалѣ. Бруннъ доказалъ, что точное описаніе этой картины находится у ритора Филострата. Охотники съ добычей, состоящей изъ оленя и дикой свиньи, расположились на привалѣ въ тѣнистой рощѣ у источника. Въ то время, какъ слуги занялись приготовленіемъ обѣда, охотники разсказываютъ другъ другу происшествія изъ своей охотничьей практики. Кубокъ начинаетъ дѣлать кругъ; собаки получаютъ свою долю.

Весь интересъ этой простой и безпритязательной картины, говоритъ Бруннъ, основанъ на вѣрно подмѣченной характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ и волнующихъ ихъ ощущеній, слѣдовательно прямо на тѣхъ преимуществахъ, которыя составляютъ существенную особенность кисти Аристида. Уже Филостратъ замѣтилъ, что каждая фигура этой картины живетъ въ той ситуаціи, въ которой помѣстилъ ее художникъ, и что все (даже собаки) направлено къ тому, чтобы сообщить зрителю извѣстное настроеніе.

Однако мы увѣрены, что именно *предумышленность*, отъ которой Аристидъ никогда не былъ свободенъ, вредитъ и тремъ лучшимъ его картинамъ: „Охотникамъ", „Старику, который учитъ мальчика играть на лирѣ" (здѣсь художникъ стремился представить выраженіе самаго напряженнаго вниманія) и „Трагическому актеру". Если сравнить Аристида съ гончарами-жанристами первой половины V вѣка, то легко видѣть значительную разницу. Фигуры на картинахъ архаическихъ вазъ дѣйствуютъ такъ, какъ будто онѣ ничего общаго съ зрителемъ не имѣютъ; онѣ бражничаютъ, занимаются гимнастическими упражненіями, проводятъ время съ гетерами, обманываютъ

покупателей на рынкѣ совершенно такъ, какъ будто зритель на нихъ вовсе не смотритъ. Такъ поступали и голландскіе жанристы. Напротивъ, въ картинахъ Аристида, благодаря его стремленію къ экспрессивности и наглядной характеристикѣ, все, кажется, было направлено къ тому, чтобы установить искусственную связь между фигурами и зрителемъ: фигуры своими минами и жестами должны были способствовать тому, чтобы зритель сразу понималъ, въ чемъ дѣло, и поэтому всѣми силами стараться обратить на себя его вниманіе; каждая мелочь въ картинѣ должна была имѣть что-то подчеркивающее, навязчиво-демонстративное. Такимъ образомъ, въ картинахъ Аристида мы встрѣчаемъ то стремленіе къ преувеличенной экспрессивности и къ *сочиненію* сценъ, разсказовъ, которыя такъ нерѣдки въ исторіи новѣйшаго жанра. Вмѣсто наивной, простой естественности выступаютъ дѣланность, сценическій эффектъ и паѳосъ.

Этотъ періодъ патетическаго направленія въ живописи оканчивается Апеллесомъ. Еще во время Александра снова выступаетъ коренное реалистическое начало и греческая живопись опять становится здоровой наравнѣ съ пластикой. Живописецъ, который направилъ теченіе греческой живописи въ это старое—*реалистическое*—ложе, былъ Антифилъ. Его картина „Прядильщицы шерсти“ [1]) можетъ быть причислена къ наиблестящимъ произведеніямъ греческаго жанра и свидѣтельствуетъ о силѣ дарованія художника. Эта идиллія тихой работы, гдѣ лишь слышно было гуденіе и журчаніе веретенъ въ тихой рабочей комнатѣ, дѣлаетъ Антифила греческимъ Либерманномъ, который также рисуетъ жизнь ремесленниковъ, ткачей, сапожниковъ, костистыхъ и исхудалыхъ людей, погруженныхъ въ работу, или дворы и сады пріютовъ съ старнками, вѣчно остающимися въ созерцательномъ бездѣліи, рыбаковъ у моря, женщинъ, чинящихъ сѣти (на влажномъ солнцѣ голландскихъ береговъ) или крестьянскія семьи за обѣденной молитвой.

Затѣмъ на очередь выступили болѣе трудныя, болѣе сложныя задачи освѣщенія. Въ картинѣ „Мальчикъ, вздувающій огонь“ Антифилъ стремится передать дѣйствіе искусственнаго свѣта въ комнатѣ, т. е. задачу колорита. Такимъ образомъ, послѣ того, какъ кошмаръ патетическаго направленія исчезъ, реалистическое теченіе могло, мало по малу, достичь своей полной силы.

Обратимся теперь къ пластикѣ.

Жанровыя статуи Скопаса намъ совершенно неизвѣстны, что объясняется обиліемъ монументальныхъ заказовъ, поглощавшихъ все

---

[1]) Plin. XXXV, 138.

время художника; его произведенія состояли въ обширныхъ и сложныхъ декоративныхъ скульптурныхъ работахъ.

Гораздо болѣе отличался изображеніями изъ повседневной жизни Пракситель. Къ числу жанровыхъ произведеній Пракситела принадлежитъ Діадуменъ, юноша, обвязывающій себѣ ленту вокругъ головы, бронзовая статуя на Акрополѣ (безъ сомнѣнія, аѳинскомъ), описанная Каллистратомъ въ Ἐκφράσεις XI. По словамъ ритора, это—нѣжный эфебъ, показывающій формы своего свѣжаго юнаго тѣла. Онъ обвязываетъ вокругъ головы широкую ленту не какъ побѣдитель въ состязаніи, а для того, чтобы отстранить кудри отъ бровей,—онъ намѣревается танцовать; въ его взорѣ, сіяющемъ весельемъ, видны стыдливость и застѣнчивость.

Затѣмъ слѣдуетъ цѣлый рядъ женскихъ фигуръ. Плиній называетъ два превосходныхъ жанра Праксителя: Матрону въ печальномъ настроеніи духа и веселую куртизанку. Plin. XXXIV, 70: Spectantur et duo signa eius diversos affectus exprimentia, flentis matronae et meretricis geudentis. hanc putant Phrynen fuisse, deprehenduntque in ea amorem artificis, et mercedem in vultu meretricis. По мнѣнію Урлихса[1]), это—бронзовыя статуи, которыя украшали театръ Діониса въ Аѳинахъ. Съ этимъ не соглашается Эртель[2]). Онъ указываетъ на то, что хотя *meretrix gaudens*—частый предметъ новой аттической комедіи, за то *flens matrona* ни разу не выступаетъ въ ней. Затѣмъ типы комедіи часто вдохновляли Лизиппа и его школу, въ эпоху-же Праксителя они чрезвычайно рѣдки, если не совершенно одиноки. Поэтому уже Фуртвенглеръ[3]) склоняется въ пользу портретовъ, и въ *meretrix* видитъ Фрину, а въ *matrona* гробничную статую старой женщины. Такое объясненіе Эртель признаетъ единственно справедливымъ. Съ нимъ соглашается и Овербекъ[4]).

Однако обѣ эти темы вовсе не новы; онѣ издавна существуютъ въ греческомъ искусствѣ. Извѣстная мраморная статуя такъ называемой Пенелопы въ галлереѣ delle statue въ Ватиканѣ (№ 261)[5]) за сто лѣтъ до Праксителя представляетъ сидящую женщину, погруженную въ глубокую печаль. Камни, на которыхъ она сидитъ, есть новѣйшее добавленіе (какъ и нѣкоторыя другія части самой фигуры);

---

¹) Observationes de arte Praxitelis p. 14. См. В Аппельротъ, Пракситель М. 1893, стр. 232

²) Beitr. zur älteren Gesch. der. statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen, S. 42.

³) Der Dornauszieher Anm. 43.

⁴) Plastik⁴ II, S. 42.

⁵) Antike Denkm. herausg. vom arch. Inst. I, 1888, Taf. 31 A, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. I, fig. 210, Helbig, Führer der oeffentl. Samml. № 189.

первоначально же, если судить по многимъ античнымъ копіямъ, она сидѣла на стулѣ, подъ которымъ стояла рабочая корзина; ноги ея опирались на скамью. Фигура представлена въ самомъ непринужденномъ, естественномъ положеніи. Поза женщины, опирающейся на лѣвую руку, указываетъ на изнеможеніе отъ заботъ и скорби; наложеніе ноги на ногу указываетъ на то, что женщина слишкомъ погружена въ свои печальныя мысли, и ей не до строгихъ женскихъ приличій; сверхъ того, дѣйствіе происходитъ въ глубинѣ гинекея, вдали отъ постороннихъ взоровъ; рабочая корзина подъ стуломъ указываетъ на занятія домашнимъ хозяйствомъ.

Эта фигура повторяется много разъ на глиняныхъ рельефахъ, принадлежащихъ болѣе позднему времени [1]), и на вазахъ [2]), подъ видомъ то Пенелопы, то Электры. Представляетъ ли эта фигура Пенелопу или мотивъ изъ повседневной жизни, женщину, погруженную въ печаль и изваянную для украшенія гробницы, сказать трудно. Впрочемъ важно лишь то, что мотивъ женщины въ печальномъ настроеніи духа существовалъ въ искусствѣ издавна, что онъ былъ представленъ удивительно правдиво, прямо выхваченъ изъ жизни, и что, имѣя передъ глазами такого рода изображенія, естественно подумать о томъ, что и *flens matrona* Праксителя должна была представлять нѣчто въ этомъ родѣ и нисколько не удивительна какъ жанровое произведеніе.

Что касается *meretrix gaudens*, то излишне даже говорить о томъ, какъ часты изображенія гетеръ на вазахъ, предшествующихъ вѣку Перикла.

Хотя Плиній и называетъ эти двѣ статуи вмѣстѣ, какъ образецъ противоположныхъ чувствованій, однако едвали онѣ были созданы исключительно для этой цѣли и представляли одно произведеніе. Это были совершенно различныя статуи, изваянныя въ различное время и соединенныя вмѣстѣ лишь историкомъ искусства; для одной изъ нихъ натурщицей послужила Фрина.

Изъ другихъ женскихъ фигуръ Праксителя Плиній упоминаетъ въ томъ же мѣстѣ stephanusan и pseliumenen [3]). Stephanusa— это женская фигура, держащая въ рукѣ вѣнокъ. Считать это произведеніе Никеей [4]), какъ замѣтилъ уже Овербекъ [5]), нѣтъ никакихъ достаточныхъ основаній. Pseliumene—это женщина, надѣвающая себѣ

---

[1]) См. Overbeck, Plastik⁴ I, Fig. 54, S. 220.
[2]) Mon. d. Inst. IX, 42, 1.
[3]) Plin. XXXIV, 70.
[4]) Urlichs, Observationes, p. 14 и Chr. Plin. p. 324.
[5]) Plastik⁴ II, S 37.

на шею или руку ожерелье или браслетъ, сдѣдовательно, жанръ изъ домашней, интимной жизни, созданный Зевксисомъ и столь любимый вазовыми живописцами [1]).

Среди произведеній Праксителя, исполненныхъ изъ бронзы, Плиній [2]) называетъ „похищеніе Прозерпины" и catagusa (=κατάγουσα). Существовало мнѣніе о связи между этими двумя произведеніями, а именно: catagusa объясняли какъ возвращеніе Персефоны изъ преисподней на землю [3]) или какъ добровольное нисхожденіе ея обратно въ Аидъ [4]) и т. п. Въ настоящее время это толкованіе отвергнуто [5]), такъ какъ Κατάγουσα ни въ какомъ случаѣ не можетъ означать группу. Слѣдуя гипотезѣ, высказанной Лешке [6]), подъ Κατάγουσα необходимо разумѣть одну только фигуру; Κατάγουσα значитъ пряха; подъ этимъ названіемъ скрывается жанровая статуя дѣвушки, занятой пряжей [7]). Насколько сохранился Праксителевскій характеръ въ бронзовой статуѣ женщины, прядущей шерсть, въ Мюнхенѣ, и въ мраморной копіи этого же оригинала, которая нѣкогда находилась у Depoletti въ Римѣ, сказать невозможно.

Рядомъ съ Праксителемъ слѣдуетъ упомянуть художника изъ Пелопоннеса, Апелласа [8]). Плиній [9]) называетъ его статую adornantes se feminae (а не *adorantes*, какъ думаетъ Фуртвэнглеръ въ Arch. Zeit. 1879 S. 152), то-есть женщины за туалетомъ, жанровый мотивъ, обычный въ это время. Эртель [10]) считаетъ adornantes se feminae портретами въ жанровой ситуаціи, но безъ всякаго основанія.

Изъ числа художниковъ, которые вмѣстѣ съ Скопасомъ работали надъ украшеніемъ Мавзолея, Леохаресъ извѣстенъ однимъ жанро-

---

[1]) По мнѣнію Клейна (Die Pseliumene des Praxiteles, Jahrb. d. arch. Inst. 1894, Taf. 9, S. 248), бронзовая статуэтка изъ коллекціи Габиха въ Касселѣ, представляющая голую Афродиту, воспроизводитъ *pseliumenen* Праксителя; богиня надѣваетъ на шею ожерелье (теперь утраченное).

[2]) Plin. XXXIV, 69: Praxiteles.. fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam.

[3]) Overbeck, Griech. Plastik⁴ II, S. 39 По мнѣнію Овербека, вмѣсто Catagusa слѣдуетъ читать „Coragusa".

[4]) Brunn, Gesch. d. gr. K. I, S. 236.

[5]) См. Collignon, Hist. de la sc. gr. II, p. 298, В. Аппельротъ, Пракситель. М. 1893, стр. 226 сл.

[6]) Loeschke, Die Catagusa des Praxiteles, Arch. Zeit. 1880, S. 102.

[7]) Такъ какъ этотъ сюжетъ встрѣчается на рельефахъ стелъ, то Урлихсъ (Wochenschr. für klass. Philol. 1894) и Коллиньонъ (*l. c.*) считаютъ возможнымъ, что статуя Праксителя была назначена украшать гробницу.

[8]) Brunn, Gesch. d. gr. Künstler, I, S. 201.

[9]) Plin. XXXIV. 86.

[10]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen, S. 38.

вымъ произведеніемъ; это—mango puer subdolae ac fucatae vernilitatis (Plin. XXXIV, 79). Благодаря неясности Плиніева текста произведеніе это вызвало споры. Фуртвэнглеръ [1]) и Эртель [2]) высказали предположеніе, что это портретъ извѣстнаго продавца рабами Ликиска, который былъ осмѣянъ въ произведеніи комика Алексида. Ликискъ вывелъ мальчика на продажу съ выраженіемъ самаго хитраго лукавства. По мнѣнію Овербека [3]), здѣсь дѣло идетъ не о произведеніи Леохареса, а о статуѣ художника Ликиска, котораго можно отожествить съ Ликіемъ. Наконецъ, Бруннъ [4]), опираясь на Бамбергерову рукопись, полагаетъ, что Плиній приводитъ Ликиска не какъ художника, а какъ портретную статую неизвѣстнаго человѣка, работы Леохареса и что, слѣдовательно, слѣдующее произведеніе „mango puer" также принадлежитъ этому послѣднему. „Mango puer" есть мальчикъ торговецъ, старающійся выручить барыши изъ своей торговли съ хитростью и лукавствомъ, свойственными его профессіи.

Къ этимъ замѣчаніямъ Брунна, по моему мнѣнію, основательнымъ, я прибавлю отъ себя еще одно. Mango puer, это одинъ изъ дѣйствительныхъ аѳинскихъ уличныхъ типовъ; мы его знаемъ изъ вазовыхъ картинъ первой половины V вѣка (см. рис. 88).

Сюда нужно также включить другаго скульптора молодой аттической школы, Сѳенниса, изъ Олинѳа. Ему приписываютъ двѣ статуи въ честь олимпійскихъ побѣдителей [5]), sacrificantes [6]) и flentes matronae, которыя Урлихсъ [7]) считалъ плѣнными троянками съ Гекубой во главѣ, а Фуртвэнглеръ [8]) портретами старыхъ женщинъ.

Въ подобномъ же родѣ какъ Сѳеннисъ образовался Силаніонъ, представляющій нѣкоторымъ образомъ переходъ отъ Праксителя къ Лизиппу [9]). Онъ упоминается какъ творецъ одной статуи: epistates exercens athletas (Plin. XXXIV, 81). Отожествлять это произведеніе съ Achilles nobilis Силаніона, а эту послѣднюю статую съ такъ называемымъ Ахилломъ Боргезе въ Луврѣ, какъ это дѣлаетъ Урлихсъ [10]), нѣтъ никакого основанія. Павзаній въ числѣ произведе-

---

[1]) Der Dornauszieher, S. 34.

[2]) Beitr. zur älteren Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Griechen S. 44.

[3]) Plastik⁴ II, S. 93

[4]) Gesch. d. griech. Künstler, I, S. 272.

[5]) Paus. VI, 17, 5; 16, 8.

[6]) Plin. XXXIV, 90.

[7]) Chrestomathia Pliniana 331.

[8]) Der Dornauszieher Anm. 22

[9]) Въ новѣйшее время Силаніонъ обратилъ на себя особенное вниманіе ученыхъ, какъ портретистъ; см. Winter, Silanion, Jahrb. d. arch. Inst. V, 1880 S 151 ff.

[10]) Urlichs, Über die Gruppe des Pasquino, Bonner Winckelmannsprogramm 1867 S. 40.

ній Силаніона называетъ три статуи для олимпіониковъ, побѣдившихъ въ кулачномъ бою (два изъ нихъ мальчики): для Сатира изъ Элиды (VI, 4 5), Телеста (14, 4) и Дамарета изъ Мессины (14, 11). Неудивительно, поэтому, что онъ изваялъ статую ἐπιστάτης, надзирателя въ палестрѣ. Эта фигура намъ хорошо извѣстна изъ архаическихъ вазовыхъ картинъ.

Въ изображеніи нагихъ мужскихъ фигуръ въ полной силѣ раскрывается техническое мастерство рѣзца Лизиппа. Его знаменитый Апоксіоменъ [1]) принадлежитъ къ *атлетическому жанру*. Это—атлетъ, который послѣ гимнастическихъ упражненій въ палестрѣ или одержанной побѣды очищаетъ себя отъ масла и песку, проводя по своей правой рукѣ стригилемъ. Превосходной копіей этого произведенія признается мраморная статуя въ Ватиканѣ [2]). Лизиппъ изваялъ также нѣсколько статуй для олимпійскихъ побѣдителей:

1) для Полидаманта, сына Никія, изъ Скотуссы, перваго великана и силача, одержавшаго побѣду въ панкратіи въ 93 ол. (408); эта статуя была сооружена черезъ нѣсколько десятилѣтій послѣ побѣды Полидаманта, однако до 371 года, когда былъ разрушенъ городъ Скотусса (Paus. VI, 5. 1); найденная въ Олимпіи база украшена рельефными изображеніями его геройскихъ подвиговъ [3]).

2) для Ксенарха, сына Филандрида, изъ Страта, побѣдителя въ панкратіи (Paus. VI, 2, 1).

3) для Троила, сына Алкина, изъ Элиды, элланодика, одержавшаго побѣду въ состязаніи лошадьми въ 102 ол. (Paus. VI, 1, 5) [4]).

4) для Калликрата изъ Магнезіи на Лиоеѣ, гоплитодрома (Paus. VI, 17, 3).

5) для Хилона, изъ Патръ, побѣдителя въ борьбѣ; эта статуя сооружена послѣ смерти Хилона, погибшаго на войнѣ.

Кромѣ Ватиканской статуи Апоксіомена, до насъ дошли еще статуи атлетовъ, принадлежность которыхъ Лизиппу не подлежитъ сомнѣнію. Такова статуя въ Луврѣ, представляющая атлета, который развязываетъ сандалію (рис. 129) [5]); заинтересованный чѣмъ-то, онъ прервалъ на минуту свое занятіе и повернулъ слегка на сторону голову; его взоръ, навѣрное, привлекло къ себѣ какое нибудь смѣлое упражненіе товарищей въ палестрѣ. Другія копіи этого сюжета

---

[1]) Plin XXXIV, 62.

[2]) Mon. dell' Inst. V, tav. 13. Wolters, Gipsabgüsse № 1264.

[3]) Purgold, Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, Seite 240, Fig.

[4]) Loewy, Inschr. griech. Bildhauer, № 94.

[5]) Froehner, Notice de la sculpture antique du Louvre, № 183, Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, fig 220.

находятся въ Ватиканѣ (рис. 130 A)[1], въ Лондонѣ въ собраніи Lansdowne (рис. 130 B)[2], въ Мюнхенѣ (рис. 130 C)[3] и въ Аѳинахъ (торсъ)[4]. Другая статуя въ Луврѣ представляетъ отдыхающаго атлета (рис. 131)[5]. Жестъ его поднятой правой руки указываетъ на то, что онъ при этомъ ведетъ бесѣду съ товарищемъ. Повтореніе этого сюжета представляетъ статуя въ Капитолійскомъ музеѣ въ Римѣ (рис. 132)[6] Такъ какъ статуи этихъ двухъ группъ представляютъ одинъ и тотъ же основной мотивъ поднятой ноги (причемъ у одной фигуры поднята лѣвая нога, а у другой правая), то существуетъ предположеніе, что это—парники и созданы для декораціи палестры[7]. Однако примѣръ Пиѳагора показалъ намъ, что наши статуи могутъ быть также тѣми, которыя были сооружены въ честь олимпіониковъ и приведены нами выше. Павзаній называетъ побѣды, свѣдѣнія о которыхъ онъ заимствуетъ изъ надписей на базахъ; но отсюда не слѣдуетъ, что статуи, сооруженныя въ честь олимпіониковъ, непремѣнно иллюстрировали эти побѣ-

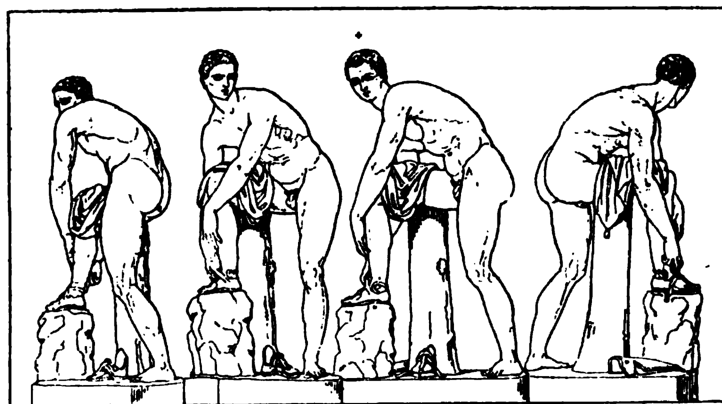


Рис. 129.—Статуя атлета въ Луврѣ.

ды. Статуи эти были *жанровыя* и въ большинствѣ случаевъ не согласовались съ ситуаціей самихъ побѣдителей; этимъ, можетъ быть,

[1]) Mus. Pio—Cl., t. III, tav. 48, Clarac, V, pl. 859, № 2170.

[2]) Michaelis, Ancient marbles in great Britain, p. 464, 85.

[3]) Brunn, Glyptothek, № 151. Мюнхенскій атлетъ воспроизведенъ по фотографіи у Зибеля, Weltgeschichte der Kunst, Fig. 219.

[4]) Studniczka, Athen. Mitth. XI, 1886, S. 362, Taf. IX.

[5]) Clarac, III, pl. 271, 2193, 2194, S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine. Paris, 1897. p. 137, Lange, Über das Motiv des aufgestützten Fusses in der ant. Kunst, u. dessen statuar. Verwendung durch Lysippos. Leipz. 1879, S. 13.

[6]) Clarac V, pl. 859, № 2170, Helbig, Führer, I, 505 (21).

[7]) См. Overbeck. Plastik[4] II, S. 150. K. Lange, Über das Motiv des aufgestützten Fusses in der ant. Kunst, u dessen statuar. Verwendung durch Lysippos, Leipz. 1879 S. 11—12.

нужно объяснить то, что источники Плинія приводятъ родовыя названія статуй: „discobolus, doryphorus, luctator, pentathlus, diadumenus, destringens se, peri,—apoxyomenus“, и т. д.; если бы статуи *всегда* иллюстрировали побѣды олимпіониковъ, то имена побѣдителей были бы болѣе прочно прикрѣплены къ статуямъ, такъ какъ тогда было бы болѣе основаній для самихъ древнихъ считать, хотя и ошибочно, статуи портретными.

Что касается атлетовъ Лизиппа, находящихся въ движеніи, то особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ статуи въ Дрезденѣ (рис. 133 и 134) [1]. Голова безбородаго атлета представляетъ изумительное сходство съ атлетомъ, завязывающимъ сандалію, на Акрополѣ [2]; головѣ бородатаго атлета родственна очень красивая голова въ собраніи Якобсена въ Копенгагенѣ (№ 1072); она принадлежитъ совершенно подобной движущейся фигурѣ атлета и, по мнѣнію Фуртвэнглера, есть

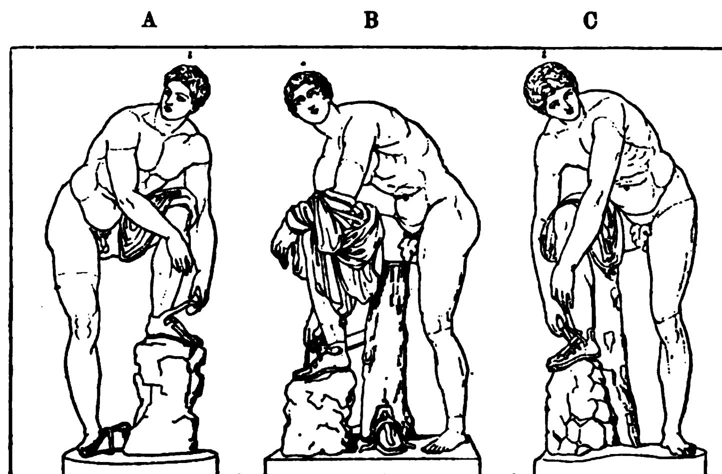


Рис. 130.—Статуи атлетовъ въ Римѣ, Лондонѣ и Мюнхенѣ.

одно изъ самыхъ прекрасныхъ Лизипповскихъ произведеній, какія только существуютъ; она принадлежитъ нѣсколько болѣе раннему періоду художника, чѣмъ Апоксіоменъ, такъ какъ волосы на головѣ обработаны еще въ старой манерѣ (болѣе ровно прилегаютъ къ головѣ).

Кромѣ жанровыхъ статуй *атлетовъ*, Плиній приписываетъ Лизиппу статую пьяной флейтистки: Nobilitatur Lyisppus et temulenta tibicina (XXXIV, 63). Въ этомъ произведеніи Лизиппъ повторилъ весьма распространенный жанровый сюжетъ, берущій начало въ творчествѣ Мирона.

---

[1]) Hettner, 246, Furtwängler, Meisterwerke, S. 597.

[2]) Athen. Mittheil. 1886, Taf. 9, 1.

Наконецъ, намъ остается сказать еще объ одномъ скульпторѣ, произведенія котораго могутъ быть отнесены къ описываемой эпохѣ; это—Боэѳосъ изъ Халкедона [1]). Онъ принадлежитъ къ величайшимъ *дѣтскимъ* скульпторамъ древности. Никто до него не изображалъ такъ восхитительно и трогательно пухлыхъ дѣтскихъ губокъ, ихъ большихъ глазъ, ихъ наивную грацію, игривую рѣзвость, застѣнчивость или робкое любопытство, всю простую, угловатую наивность дѣтской жизни. Изъ его работъ мы знаемъ только о трехъ статуяхъ мальчиковъ, причемъ одна изображала маленькаго Асклепія, двѣ другія были чистожанровыя произведенія. Одно изъ нихъ дошло до насъ въ нѣсколькихъ копіяхъ; оно представляетъ здороваго мальчика (рис. 135), который гнался за убѣгающимъ отъ него гусемъ, чуть не съ себя ростомъ, догналъ его, ухватилъ за шею и крѣпко прижимаетъ его къ себѣ своими сильными рученками. Птица громко кричитъ и старается освободиться, но мальчуганъ смѣло и сильно вцѣпился въ гуся. Для него это дѣло столь же серіозное и важное, какъ для Геракла задушеніе немейскаго льва; лицо его выражаетъ стараніе и вмѣстѣ удовольствіе отъ одержанной побѣды.

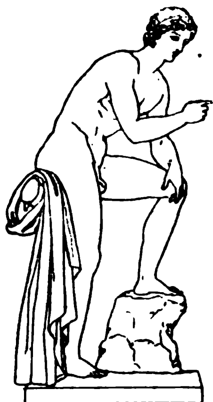


Рис. 131.—Статуя атлета въ Луврѣ.

Эта статуя представляетъ глубокій интересъ. Особенности дѣтской натуры подмѣчены съ такою наблюдательностью, какую даже у новѣйшихъ художниковъ можно встрѣтить рѣдко. Міръ дѣтей, это міръ творчества Боэѳоса; тутъ онъ первенствовалъ. Правда, брались изображать дѣтей и въ V вѣкѣ; но въ этихъ изображеніяхъ зрители видѣли только дѣтскія фигуры, но не дѣтей. На вазахъ V ст. дѣти кажутся не дѣтьми, а уменьшенными мужчинами; такія кукольныя фигуры на рукахъ кормилицъ производятъ нерѣдко даже комическое впечатлѣніе. На одной изъ картинъ Полигнота, Iliupersis, маленькій Астіанаксъ стоя сосетъ материнскую грудь. Даже на фризѣ Эрехѳейона скульпторъ изобразилъ большаго мальчика лежащимъ на колѣняхъ своей матери или кормилицы. Маленькій Алкмеонъ на рукахъ Эрифилы на берлинской гидріи (рис. 127) настолько великъ, что никакъ не можетъ быть названъ груднымъ ребенкомъ, хотя и сосетъ грудь. Пракситель въ фигурѣ малютки Діониса впалъ въ



Рис. 132.—Статуя атлета въ Римѣ.

[1]) О времени дѣятельности этого художника см. Overbeck, Plastik⁴ II, S. 181 u. Anm. 8.

противоположную ошибку и рядомъ съ самымъ совершеннымъ знаніемъ фигуры взрослаго человѣка показалъ полную неопытность въ изображеніи дѣтей. Исключеніемъ въ этомъ случаѣ слѣдуетъ назвать Кефисодота, отца Праксителя, и нѣкоторыя вазовыя картины, гдѣ мы видимъ рядъ прелестныхъ композицій изъ дѣтскаго міра. Но и эти послѣднія картины прекрасны въ общемъ, въ цѣломъ, а не по изображенію отдѣльно взятыхъ дѣтскихъ фигуръ. Боэѳосъ далъ цѣлый рядъ статуй изъ дѣтской жизни ни съ чѣмъ несравнимыхъ по ихъ высокому значенію. Какъ показываетъ *мальчикъ съ гусемъ*, личики и фигурки дѣтей въ статуяхъ Боэѳоса были полны выраженія искренняго, не сочиненнаго, не придуманнаго художникомъ; въ нихъ было много простоты, наивности и незатѣйливости. Ясно, что художникъ чувствовалъ дѣтскую натуру, что онъ наблюдалъ ее, съумѣлъ подмѣтить и выразить подмѣченное.

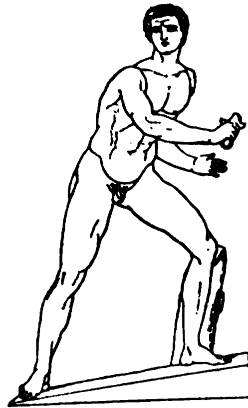


Рис. 183.—Статуя атлета въ Дрезденѣ.

* * *

Если мы еще разъ бросимъ взглядъ на путь, пройденный нами, то прежде всего должны констатировать тотъ несомнѣнный фактъ, что правдивая передача современной жизни составляла главную цѣль, къ которой стремился греческій жанръ во всѣ періоды своего развитія. Греческіе жанристы считали единственнымъ источникомъ своего вдохновенія окружающую ихъ дѣйствительность и въ ней черпали свои мотивы. Поэтому въ ихъ произведеніяхъ съ необыкновенной полнотой отразились нравы и характеръ эллиновъ. Они начали картинами общественнаго быта и перешли затѣмъ къ изображенію сценъ интимной, домашней жизни; они изобразили дѣтскій міръ, его игры, радости и тревоги, и такимъ образомъ открыли для искусства двери интересной обширной области. Надо отдать полную справедливость ихъ вкусу: склонность къ обличенію была чужда имъ; въ ихъ картинахъ и статуяхъ не было ничего анекдотическаго, тенденціознаго, сатирическаго. Всякая предвзятая мысль, втиснутая въ рамки художественнаго произведенія, придаетъ ему тенденціозность и лишаетъ его художественной прелести. Греки въ своемъ жанрѣ довольствовались правдивой передачей того, что и какъ они видѣли, при этомъ было устранено

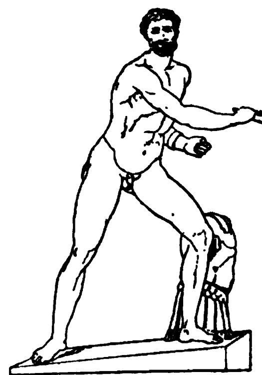


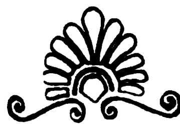
Рис. 184.—Статуя атлета въ Дрезденѣ.

все, похожее на сочиненіе, изгнано всякое стремленіе къ „содержанію"; они не знали того варварскаго искусства, которое хватается за *разсказъ* и, вмѣсто живописнаго куска природы, отрѣзаннаго и вставленнаго въ раму, полагаетъ все значеніе произведенія въ анекдотѣ, забавляется „живыми картинами", составленными по литературной мысли. Греки, подобно голландскимъ жанристамъ, ничего *не разсказывали*, а



Рис. 135.—Мальчикъ съ гусемъ, копія съ статуи Боэѳоса въ Луврѣ.

только *изображали*; они были *реалистами*, неспособными ни къ малѣйшимъ обманамъ. Ихъ задачу составляло правдивое изображеніе дѣйствительности, безъ малѣйшихъ литературныхъ прикрасъ. Они испытывали совершенно наивную радость художниковъ въ томъ, чтобы передать въ картинѣ или въ статуѣ то, что они видѣли.



Экскурсъ.

(Къ стр. 268 сл.).

Къ вопросу о такъ называемомъ „героизированномъ жанрѣ".

—

Въ нашей задачѣ лежитъ разъясненіе вопроса о такъ называемомъ героизированномъ жанрѣ. Вопросъ этотъ давно уже привлекаетъ къ себѣ вниманіе ученыхъ. Еще въ 1854 году Отто Янъ въ своемъ *Введеніи* къ изданію Мюнхенскаго собранія вазъ[1]) указалъ на то, что надписи на вазахъ составляютъ обычную особенность не только миѳологическихъ картинъ, но и сценъ, заимствованныхъ изъ повседневной жизни. Иногда можно видѣть намѣренное согласованіе собственныхъ именъ съ поступками лицъ, которымъ они приписываются; такъ напр. на одной вазѣ Мюнхенскаго собранія (№ 374) стрѣлокъ изъ лука носитъ имя Εὐθύβολος, юноша, надѣвающій панцырь, Θωραχίων; на оборотной сторонѣ вазы въ гимнастической сценѣ одному юношѣ дано имя Πένταθλος. Конюхи носятъ имена, составленныя изъ слова ἵππος: Ἔφιππος, Αἵμιππος, Κάλλιππος, Πλήξιππος (Münch. Vas. 64; Brit. Mus. 832, и др.). Но чаще всего, какъ это замѣчается въ гимнастическихъ и военныхъ сценахъ, въ пиршествахъ, въ бесѣдахъ женщинъ у фонтана, въ сценахъ туалета, приписываются такія имена, которыя были наиболѣе распространенными въ ежедневной жизни или пользовались извѣстной славой. „Припиской этихъ именъ, говоритъ Янъ, живописцы желали придать болѣе индивидуальный характеръ или наружность исторической правды сценамъ, заимствованнымъ изъ обыкновенной, ежедневной жизни".

Этотъ взглядъ нашелъ послѣдователей; по разъ проложенному пути пошли другіе ученые, и установилось мнѣніе, что гончары-живописцы, черпая сюжеты для своихъ композицій изъ повседневной

[1]) Einleitung in die Vasenkunde S. CXX f.

жизни, сверху приписывали собственныя имена, обыкновенныя или взятыя изъ міра героевъ, съ цѣлью придать картинамъ больше интереса въ глазахъ покупателей, возвысить или героизировать жанровые сюжеты. Этимъ думали объяснить тѣ отступленія отъ литературныхъ источниковъ, которыя въ такомъ изобиліи встрѣчаются на вазахъ.

Воззрѣніямъ Яна послѣдовалъ Гейдеманнъ въ статьѣ: Heroisierte Genrebilder auf bemalten Vasen[1]). Не довольствуясь отдѣльными наблюденіями, Гейдеманнъ пытался собрать вмѣстѣ примѣры „героизированнаго жанра“ и показать, какъ далеко простиралось обыкновеніе гончаровъ-живописцевъ „посредствомъ приписыванія именъ извѣстныхъ и любимыхъ героевъ и героинь оживлять и возвышать, *героизировать* обыкновенныя жанровыя сцены повседневной жизни“. Прежде всего онъ отмѣчаетъ тѣ случаи, когда имена героевъ соединяются при такомъ событіи, котораго нѣтъ въ литературной традиціи. Такъ наприм. на одной Ноланской краснофигурной вазѣ (Müller—Wieseler D. d. a. K. I 46, 212) представлены Тидей, Актеонъ, Тезей и Касторъ, возвращающіеся съ охоты на зайцевъ, на одной вазѣ изъ Цэре (Annali dell' Inst. 1856 Taf. 20) учитель и ученикъ носятъ имена Лина и Мусея, женщины, собравшіеся въ γυναικωνῖτις, называются Ифигенія, Даная, Елена, Клитемнестра и Кассандра (pyxis Британскаго музея); на другой вазѣ подобная группа носитъ имена Нереидъ и т. п.

Къ такимъ отдѣльнымъ примѣрамъ Гейдеманнъ присоединяетъ обширные классы простыхъ „типически“ воспроизведенныхъ жанровыхъ сценъ, гдѣ героическія имена имѣютъ цѣлью придать большую привлекательность картинамъ. Прежде всего это мужчины и женщины, изображенные подлѣ гробничной стелы, то занятые бесѣдой между собою, то погруженные въ глубокую печаль, то украшающіе стелу. На аттическихъ лекитахъ надписи почти не встрѣчаются, но за то на нижнеиталійскихъ вазахъ ихъ находятъ въ изобиліи; все это—собственныя имена, взятыя отчасти изъ повседневной жизни, отчасти изъ блестящаго міра героевъ: Гераклъ, Орестъ, Патроклъ, Троилъ и т. д. Видѣть здѣсь миѳологическіе сюжеты, по мнѣнію Гейдеманна, невозможно; это—не болѣе какъ обыкновенныя жанровыя сцены, героизированныя посредствомъ надписей.

Другая типическая композиція, это—сцены угощенія (Credenzenscenen). Чаще всего здѣсь встрѣчаются двѣ фигуры: угощающая женщина (мать или сестра) и мужчина, которому предлагается напитокъ

[1]) Commentationes in honorem Th. Momseni Berol. 1877, S. 163—179.

и который въ большинствѣ случаевъ изображается какъ воинъ, отправляющійся въ походъ; не рѣдко сюда присоединяется старикъ-отецъ; если есть мѣсто, то прибавляются еще фигуры провожающихъ. „Эти общія жанровыя сцены индивидуализируются посредствомъ героическихъ именъ, которыя берутся по прихоти живописца и возвышаютъ картины надъ уровнемъ повседневности". Наконецъ Гейдеманнъ разсматриваетъ типическія изображенія сценъ битвъ и приходитъ къ тому же заключенію, что это обыкновенныя военныя жанровыя сцены, къ которымъ приписаны имена героевъ съ цѣлью окружить ихъ блескомъ міра героевъ.

Мнѣніе Гейдеманна раздѣляется Арндтомъ [1]), который относитъ къ „героизированному жанру" картины на вазахъ Берлинскаго музея №№ 2384, 2408, 2518. Особенно характеристичной кажется ему картина „Въ домѣ у Амфіарая" (2395). „Никакого слѣда миѳологическаго пониманія, говоритъ онъ, но чистая жанровая картина, индивидуализированная посредствомъ приписыванія извѣстныхъ именъ саги". Тотъ же взглядъ въ сущности высказали Фуртвэнглеръ [2]) и Люкенбахъ [3]), который изслѣдовалъ вопросъ объ отношеніи картинъ на вазахъ къ эпической поэзіи и во второй части своей работы занимался разборомъ сюжетовъ „героизированнаго жанра".

Что касается до насъ, то мы не можемъ признать вѣрности толкованія, предложеннаго сторонниками теоріи героизированнаго жанра. Къ особенности вазовыхъ картинъ, отмѣченной Гейдеманномъ, слѣдуетъ отнестись въ высшей степени сочувственно: это—стремленіе къ перенесенію сценъ миѳовъ на отечественную почву съ примѣненіемъ ихъ непосредственно къ настоящему времени. Обстоятельство это опирается на томъ вѣрномъ взглядѣ *реалистовъ*, что художникъ лучше можетъ воспроизвести тѣ впечатлѣнія, которыя знакомы ему, нежели тѣ, которыя для него мало понятны или даже совершенно недоступны. Греки были такъ тѣсно связаны съ жизнью своего времени, что, даже иллюстрируя миѳологію, не хотѣли отворачиваться отъ дѣйствительности. При первомъ своемъ появленіи миѳологическія картины на вазахъ были назначены доставлять наслажденіе не критикамъ и археологамъ, а людямъ простымъ, которые искали въ нихъ поэтической декораціи и художественнаго наслажденія, а не требовали отъ нихъ, чтобы онѣ поучали и наставляли. Поэтому живописцы не придерживаются традиціи, а сами создаютъ и истолковываютъ миѳы. Для этой

---

[1]) Studien zur Vasenkunde. Leipz. 1887 S. 160.

[2]) Der Dornauszieher, S. 17.

[3]) Das Verhältniss der griech. Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos, Jahrb. für class. Philol., XI. Supplb., S. 495 ff.

цѣли искусство пользуется явленіями современной жизни и по мѣрѣ того, какъ соприкасается съ нею, дѣлается все глубже и жизнерадостнѣе. Когда итальянцы XV вѣка писали религіозныя картины, они списывали ихъ съ дѣйствительности, охотно переносили священныя событія въ современный имъ гражданскій бытъ, рисовали костюмы, лица, архитектуру и мѣстности, представлявшія точныя изображенія Флоренціи и флорентинцевъ блестящаго вѣка Медичи. Для нихъ важна была не историческая, объективная точность, а нѣчто иное, они стремились создать не историческіе образы, а документы своей душевной жизни, облечь въ форму свои различныя сокровенныя мечтательства, свое субъективное чувство, свои грёзы. Точно также не слѣдуетъ ошибочно судить о греческомъ искусствѣ и думать, что оно существовало только для того, чтобы служить сухой и точной иллюстраціей миѳологіи и религіи, какъ будто греческій художникъ не былъ способенъ думать самъ, выбирать свои сюжеты, воспроизводить свои идеи!

Мы полагаемъ поэтому, что если миѳологическія картины на вазахъ въ сущности имѣютъ мало общаго съ миѳологіей (какъ намъ ее передаютъ Гомеръ и другія традиціи), а берутъ сюжетомъ лишь обыкновенныя явленія или случаи изъ жизни древнихъ, то здѣсь нужно видѣть дѣйствіе *реализма*, который проходитъ чрезъ все греческое искусство. Строгое изученіе природы должно было въ концѣ концовъ привести къ такимъ реальнымъ картинамъ изъ современной жизни съ миѳологическими именами. Путемъ реализма, т. е. стремленія къ современной дѣйствительности, греческіе живописцы хотѣли воскресить міръ героевъ и здоровой передачей жизни сообщить своимъ фигурамъ жизнеспособность. Полагать же, что гончары-живописцы брали сюжеты для своихъ композицій изъ ежедневной жизни, а сверху приписывали имена „съ цѣлью придать больше интереса или индивидуальности картинамъ“, нѣтъ никакой основательной причины.

Совершенно другое дѣло, когда мы говоримъ о картинахъ съ обыкновенными именами: такія картины мы включили въ область *жанра*. Изслѣдованія О. Яна (Dichter auf Vasenbildern), направленныя къ выясненію значенія этихъ именъ, не дали ничего такого, откуда бы можно было заключить, что имена эти дѣйствительно что-нибудь значили. По его мнѣнію, „вазовые живописцы хотѣли придать сценамъ, взятымъ изъ повседневной жизни, особенную привлекательность, приписывая имена извѣстныхъ лицъ и чрезъ то сообщая обыкновенному происшествію нѣкоторымъ образомъ анекдотическій характеръ“.

Это объясненіе намъ кажется также мало вѣроятнымъ. Противъ него говоритъ приписываніе такихъ совсѣмъ неважныхъ именъ, какъ напр. Πένταθλος, Ἔφιππος, Εὐθύβολος. Кромѣ того, часто встрѣчаются надписи, вовсе не имѣющія смысла; таковы напр. Furwängler, Vasensamml. im Antiquarium №№ 1908 („женщины у колодца"), 1900, 1904. Не слѣдуетъ ли видѣть въ этомъ обыкновеніи вазовыхъ живописцевъ простое вліяніе картинъ съ миѳологическими именами? Древнѣйшіе примѣры этого наивнаго прибавленія обыкновенныхъ именъ мы встрѣчаемъ на аттико-коринѳскихъ вазахъ (См. Jahrb. d. arch. Inst. V, 1890 S. 243 Fig.). Во всякомъ случаѣ, прибавленіе обыкновенныхъ собственныхъ именъ на жанровыхъ картинахъ имѣетъ чисто случайный характеръ; имена эти не дѣлаютъ картины ни болѣе ясными, ни болѣе интересными, и совершенно могутъ быть оставлены безъ вниманія, какъ мертвая прибавка.

ПРИБАВЛЕНІЯ.

Прибавленія.

Къ стр. 24.—„Введеніе" моей книги было уже напечатано, когда я познакомился съ рецензіей Фуртвэнглера на сочиненіе Калькманна: „Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst [1]). Авторъ рецензіи признаетъ работу Калькманна неудачной. Рецензія очень поучительна. Любопытные примѣры, собранные въ ней, ярко представляютъ всю поразительную нелѣпость попытки путемъ измѣренія памятниковъ найти твердую точку опоры для опредѣленія школъ и хронологій [2]).

По ученію Калькманна, каждый греческій художникъ имѣлъ опредѣленную систему пропорцій, которую онъ примѣнялъ къ созданію своихъ произведеній, не разбирая ни пола, ни возраста. Послѣдствіемъ этой теоріи является то, что Праксситель не можетъ быть названъ творцомъ Аполлона Савроктона. Также другія произведенія, которыя до сихъ поръ съ большимъ основаніемъ приписывались Праксителю: Отдыхающій Сатиръ [3]),

---

[1]) Berl. Phil. Woch. 1894 S. 1105, 1139.

[2]) Аналогичная попытка измѣрить памятники архаической скульптуры, найденные на аѳинскомъ Акрополѣ въ 80-хъ годахъ, была предпринята г. Павловскимъ (Скульптура въ Аттикѣ до греко-персидскихъ войнъ, стр. VI), но, какъ сознается самъ авторъ, не увѣнчалась успѣхомъ, не дала „важныхъ и даже интересныхъ результатовъ".

[3]) Отдыхающаго Сатира, который сохранился въ столь многочисленныхъ копіяхъ, что безъ него не обходится ни одинъ музей, Висконти (Mus. Pio-Cl. II, tav. 30) впервые призналъ произведеніемъ Праксителя. Между копіями лучше другихъ сохранилась статуя, найденная въ Villa Hadriani, теперь въ Капитолійскомъ музеѣ (Helbig, Fuhrer № 521). Другіе хорошіе экземпляры—въ Villa Borghese (Helbig, Führer 936), въ Villa Albani № 110 и въ Museo Torlonia № 113 (см. Furtwängler, Meisterw. S. 559 Anm. 5). Самую лучшую копію тѣла представляетъ Палатинскій торсъ изъ паросскаго мрамора въ Луврѣ (Wolters, Gipsabgüsse № 1216). Праксителевское происхожденіе „Отдыхающаго Сатира" не можетъ подлежать сомнѣнію, хотя оно и не удостовѣрено литературной традиціей. Что мы дѣйствительно имѣемъ дѣло съ произведеніемъ Праксителя, это доказываетъ не только большая слава произведенія, дошедшаго до насъ въ столь многочисленныхъ копіяхъ, не только пріятный характеръ композиціи и сходство съ Аполлономъ Савроктономъ, но въ особенности близкое сродство головы съ головою „Евбулея" (См. Furtwängler, Meisterw. S. 560).

Сатиръ, наливающій вино въ чашу [1]), „Eubuleus“ [2]), Аполлонъ Ликейскій, по Кальманну, не имѣютъ ничего общаго съ Праксителемъ, такъ какъ всѣ они отличаются отъ Гермеса. Но и между собой всѣ они различны въ пропорціяхъ. Такимъ образомъ, теорія Кальманна приводитъ къ тому, что нѣтъ болѣе великихъ греческихъ индивидуальныхъ художниковъ, а есть множество неизвѣстныхъ намъ мастеровъ, изъ которыхъ каждый оставилъ только одно произведеніе!

То-же самое происходитъ и съ Поликлетомъ. По Кальманну, ни одна изъ Амазонокъ не можетъ быть приписана этому великому аргосскому мастеру, несмотря на извѣстіе Плинія и на близкое стилистическое сродство одной Амазонки съ Дорифоромъ. Кальманнъ очень охотно выбрасываетъ за бортъ самыя вѣрныя художественно-историческія основанія. Головы Діадумена въ Дрезденѣ и Касселѣ не признаются репликами одного и того-же оригинала, но приводятся какъ два отдѣльныхъ произведенія, раздѣленныхъ между собою совершенно различною головою въ Petworth'ѣ. Берлинская голова и голова, перешедшая изъ собранія Steinhäuser'а въ Базель [3]), не признаются (S. 74) репликами Дискобола Мирона. Кальманнъ помѣщаетъ, какъ произведеніе Праксителя, подлѣ Олимпійскаго Гермеса, статую Аполлона въ Лондонѣ, которая есть не что иное, какъ плохая поздняя передѣлка дѣйствительно Праксителевскаго созданія „Аполлона Ликейскаго“. Далѣе, памятникъ Гарпій, по Кальманну, древнѣе стелы дискобола (изъ аѳинскаго акрополя) и древне-аттической головы въ Луврѣ (къ которой онъ присоединяетъ гораздо болѣе молодой Эсквилинскій гробничный рельефъ), чему противорѣчитъ

---

[1]) На принадлежность рѣзцу Праксителя статуи Сатира, наливающаго вино въ чашу, лучшій экземпляръ которой находится въ Дрезденѣ (Furtwängler, Meisterw. Fig. 97), указываютъ слѣдующія основанія. Судя по множеству сохранившихся копій, это было выдающееся произведеніе въ древности. Но знаменитымъ скульпторомъ Сатировъ былъ никто иной, какъ Пракситель. Статуя дѣйствительно во всѣхъ отношеніяхъ носитъ характеръ, свойственный твореніямъ Праксителя. Оригиналъ былъ изъ бронзы; Сатиръ Праксителя, который, по словамъ Плинія (XXXIV, 69), назывался Περιβόητος (знаменитый), также былъ сдѣланъ изъ бронзы. Въ словахъ Плинія всѣ видятъ указаніе на группу, состоявшую изъ трехъ Фигуръ (это относится также, кажется, и къ Сатиру улицы Треножниковъ Paus. I, 20, 1). Въ этой группѣ Плинія Сатиръ-мальчикъ занималъ средину между двумя взрослыми фигурами Діониса и Μέθη. Такая композиція подходитъ и къ нашей статуѣ, такъ какъ самый мотивъ требуетъ здѣсь присутствія другого лица, для котораго Сатиръ наливаетъ вино. Сверхъ того, Сатиръ представленъ именно въ той позѣ, въ которой изображаются мальчики-виночерпіи на рельефахъ съ сценой похороннаго обѣда IV в. (Wolters, Gipsabg. № 1058). Такимъ образомъ, несомнѣнно, что Сатиръ, наливающій вино, есть произведеніе Праксителя, созданное еще подъ вліяніемъ традицій великаго искусства V вѣка, и именно искусства Поликлета. Furtwängler, Meisterwerke S. 533 ff.

[2]) Объ „Евбулеѣ“ см. Furtwängler, Meisterwerke S. 567 f.

[3]) Bull. d. Inst. 1870, 12.

вся исторія архаическаго стиля. Совершенно свободная по исполненію бронзовая голова изъ Беневента въ Луврѣ (она срисована у Калькманна на стр. 27) помѣщается среди произведеній строго-архаическаго стиля! То-же самое происходитъ съ статуями юношей, которыя во всякомъ случаѣ относятся къ свободному стилю и должны быть помѣщены не ранѣе второй половины V вѣка; таковы—дрезденскій „дорифоръ“ [1]), Панъ [2]) и „Наркиссъ“ [3]). Калькманнъ относитъ ихъ къ произведеніямъ строгаго стиля до-поликлетовской эпохи—потому что онѣ имѣютъ бóльшія пропорціи лица. Въ этомъ же ряду до-поликлетовскихъ статуй мы встрѣчаемъ Ареса Боргезе!

Какъ образецъ доктринерскаго способа заключеній Калькманна, Фуртвэнглеръ приводитъ слѣдующую фразу (S. 59): „скульптуры Олимпіи слѣдовательно (на основаніи ряда чиселъ Калькманна) нельзя считать созданными позднѣе, чѣхъ въ первое десятилѣтіе V вѣка“. Что скульптуры Олимпіи давно уже посредствомъ другихъ основаній опредѣленно отнесены къ болѣе молодому періоду, Калькманнъ не принимаетъ во вниманіе.

На стр. 72 Калькманнъ отвергаетъ принадлежность къ статуѣ мальчика на Акрополѣ надставленной головы (Ἐφημ. ἀρχ. 1888, πίν. 3), той головы, гдѣ по сообщенію лицъ, присутствовавшихъ при составленіи, изломъ приходится на изломъ съ изумительною точностью. (P. Wolters, Ath. Mitt. XIII 226; B. Gräf. XV 19). Но числа головы не согласуются съ доктриной Калькманна... Другой примѣръ есть толкованіе Аѳины изъ Пергама (S. 66). Эта статуя обладаетъ большой головой. Калькманнъ старается объяснить это обстоятельство тѣмъ, что голова не принадлежитъ туловищу: голова вообще, по его мнѣнію, не изображаетъ Аѳины, а была употреблена въ Пергамѣ для реставраціи статуи Аѳины; голова есть оригинальное произведеніе „средины V вѣка“ и была взята изъ „запаса музея“ въ Пергамѣ. Независимо отъ того, что подобный случай кажется невѣроятнымъ въ царское время въ Пергамѣ, замѣчаетъ Фуртвэнглеръ, толкованію Калькманна противорѣчитъ простая сущность, а именно бросающееся въ глаза равенство исполненія. По мнѣнію Фуртвэнглера [4]), статуя есть свободная, неточная копія оригинала V ст., исполненная въ эллинистическое время, когда вообще не дѣлали точныхъ копій; считать-же,

---

[1]) Hettner, Antikensammlung zu Dresden, № 117; голова—въ Римѣ въ Mus. Chiaramonti.

[2]) Статуя Пана (копіистъ M. Cossutius Kerdon)—въ Британск. муз., Brunn—Br. 47 голова изображена у Калькманна на стр. 3.

[3]) Такъ назыв. „Наркиссъ“ въ Римѣ въ Palazzo Rospigliosi, Wolters, Gipsabg. № 525.

[4]) Meisterw. S. 45, 736.

какъ голову, такъ и тѣло, оригинальной работой V вѣка совершенно невозможно.

Еще хуже то, что Калькманнъ (S. 93 и 104, № 20 и S. 111, № 47) считаетъ античной голову одной женской бронзовой статуи въ Мюнхенѣ и опираясь на числа, помѣщаетъ ее рядомъ съ Книдской Афродитой, тогда какъ голова есть новѣйшее дополненіе, сдѣланное Торвальдсеномъ.

Таковы результаты изслѣдованія Калькманна. Они имѣютъ одну хорошую сторону: попытка измѣрять памятники отнынѣ должна быть осуждена навѣки. Всѣ толки о „канонахъ" или о томъ, что задача искусства не есть сходство съ дѣйствительностью, а какое-то особаго рода отвлеченіе, болѣе утонченное, чѣмъ дѣйствительность,—большое заблужденіе и принадлежатъ періодамъ упадка. Цѣль искусства въ эпохи сильнаго развитія всегда было и будетъ точное изображеніе дѣйствительности. Что касается „канона" Поликлета, то преданіе о немъ страдаетъ очень большою неопредѣленностью. Кто можетъ указать положительно, въ чемъ состоялъ „канонъ" Поликлета и каково было его практическое значеніе? Во всякомъ случаѣ замѣчательно уже то, что художникъ, который будто-бы создалъ „канонъ" и благодаря этому былъ знаменитъ въ теченіи всей древности, доходитъ до того, что въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ совершенно измѣняется! Искусство Поликлета характеризуетъ Варронъ, говоря, что всѣ фигуры этого скульптора „коренастыя и изготовлены по одному и тому же шаблону"—quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad (unum) exemplum. (Plin. XXXIV, 56). До тѣхъ поръ, пока принимали во вниманіе копію Діадумена Везона, найденную во Франціи, теперь въ Британскомъ музеѣ, сужденіе Варрона принимали въ буквальномъ смыслѣ, такъ какъ эта копія также, какъ и Дорифоръ, передаетъ намъ любимую римлянами мускулатуру гладіаторовъ. Но съ тѣхъ поръ, какъ Фуртвэнглеръ обратилъ вниманіе на прекрасную копію всей фигуры, находящуюся въ Мадридѣ и одной только головы въ Дрезденѣ, должны были допустить существованіе *втораго періода* въ дѣятельности художника!

Нѣкоторые ученые, какъ напр. Коллиньонъ[1]) и Кекуле[2]) стараются восполнить недостатокъ фактическихъ данныхъ сравненіемъ изъ позднѣйшаго по времени, аналогичнаго только повидимому факта: они указываютъ на Леонардо да Винчи, который будто бы также изобрѣлъ опредѣленный типъ цѣлой школы. Но ссылка на Леонардо

[1]) Histoire de la sculpt. gr. I, p. 492.

[2]) *Griechenland* Бедеккера (на русск. яз въ введеніи къ переводу Павзанія г. Янчевецкаго, стр. LXXXII).

да Винчи должна быть признана неудачной. Леонардо да Винчи просто былъ увлеченъ слухами о теоріяхъ древности; его „канонъ", это— тотъ-же, что у Витрувія. Но это увлеченіе теоретика, эта дань наклонности ко всякаго рода изслѣдованіямъ не имѣетъ ничего общаго съ практической дѣятельностью художника. Въ 1498 году Леонардо да Винчи воспроизводитъ своей геніальной кистью лучшее изъ своихъ произведеній, *Cenacolo*. Можно сказать, что здѣсь сразу соединились историкъ, психологъ и поэтъ. Люди, происходящіе изъ народа, простыя, энергичныя натуры подчинились волѣ одной великой души. Они оставили все, чтобы слѣдовать за Христомъ, но одинъ негодяй вкрался между ними, и вотъ этотъ негодяй предаетъ великаго Учителя, отдаетъ его въ руки палача. Каковы будутъ ихъ позы и ихъ лица, когда человѣкъ, котораго они любятъ всѣмъ сердцемъ, произнесетъ страшныя слова: „истинно говорю вамъ, что одинъ изъ васъ предастъ Меня",—вотъ задача художника. Чтобы разрѣшить ее, Леонардо да Винчи не предается молитвамъ, подобно Фра Анджелико; онъ бѣжитъ на площади и базары города. Написать „Тайную вечерю", это для него значитъ создать тринадцать живыхъ людей, тринадцать живыхъ тѣлъ, обладающихъ каждое своею кровью, мышцами и нервами. По его теоріи, тѣлесная машина есть произведеніе души. Форма—это только видимая душа: она должна лишь выражать то чувство, которое испытываетъ душа. Но эти индивидуумы не должны быть разъединенными; дѣйствующія лица одной и той-же сцены должны согласоваться другъ съ другомъ. Отдѣльныя лица картины—это только оттѣнки одного и того-же душевнаго движенія, которое разнообразится благодаря темпераментамъ тѣхъ, которые его испытываютъ. Создать живое произведеніе, дать каждому апостолу тѣло его души, и душу его тѣла, выставить на видъ индивидуальное богатство человѣчества, затѣмъ слить этихъ многихъ индивидуумовъ, эти живые элементы, при столкновеніи одного и того же чувства, которое ихъ охватываетъ, въ живое единство гармоническаго произведенія,—вотъ о чемъ мечталъ и чего достигъ Леонардо. Онъ поступилъ здѣсь такъ, какъ поступаетъ сама природа, когда ежедневно на улицахъ и площадяхъ составляетъ изъ нѣсколькихъ людей, оживленныхъ одною и тою же страстью, одно существо, *толпу*.

Къ стр. 29.—Большой интересъ представляетъ новѣйшее изслѣдованіе Фуртвэнглера о копіяхъ[1]). До сихъ поръ вышла въ свѣтъ первая часть работы, посвященная вопросу о томъ, въ какое время начинается копированіе статуй или та дѣятельность копіистовъ, кото-

[1]) Ueber Statuenkopieen im Alterthum. Erster Theil. München 1896. (Aus den Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wiss. I. Cl. XX. Bd. III. Abth.

рой мы обязаны множествомъ сохранившихся памятниковъ. По мнѣнію Фуртвэнглера, копированіе греческихъ оригиналовъ начинается не ранѣе I вѣка до Р. Х. Эта дата подтверждается, если изслѣдовать сродныя этому явленія, предшествующія I столѣтію. Къ V и IV вв. нельзя отнести ни одной *копіи* въ собственномъ смыслѣ этого слова, а только подражанія и передѣлки. Эти послѣднія Фуртвэнглеръ распредѣляетъ на нѣсколько категорій.

1. Первый случай,—онъ встрѣчается во всѣ времена,—есть тотъ, когда произведеніе было повторенó самимъ художникомъ или его учениками. Весьма возможно, что между сохранившимися „оригиналами" многіе суть только повторенія такого рода.

2. Далѣе, весьма естественно, что выдающіяся произведенія художниковъ изучались, какъ образцовыя, ихъ учениками, которые въ своихъ собственныхъ работахъ, подражали имъ. Такъ напр. въ превосходной бронзовой статуэткѣ Пана въ Парижѣ мы владѣемъ оригиналомъ изъ школы Поликлета, который приближается къ Дорифору [1]). Бронзовая статуэтка Діадумена изъ коллекціи Janzé въ Кабинетѣ медалей въ Парижѣ [2]) есть свободное повтореніе статуи Поликлета изъ круга его учениковъ и послѣдователей [3]). Въ одной превосходной мраморной статуэткѣ изъ Корнето въ Берлинѣ, безъ сомнѣнія, сохранилась намъ работа учениковъ Фидія изъ времени Парѳенонскаго фриза; это есть повтореніе большой храмовой статуи Афродиты, весьма вѣроятно, Ураніи Фидія въ Аѳинахъ. Найденныя въ Элевзинѣ небольшія копіи одной группы западнаго фронтона Парѳенона и группы съ фриза Эрехѳейона [4]) принадлежатъ по своей работѣ концу V вѣка и происходятъ, вѣроятно, изъ школы Фидія, въ которой, навѣрное, сохранялись модели или слѣпки Парѳенонскихъ фигуръ. Мюнхенская Афродита, вѣроятно, есть ученическое преобразованіе Книдской Афродиты Праксителя [5]). Особенно много существуетъ такихъ ученическихъ подражаній изъ Поликлетовскаго круга.

3. Выдающіяся произведенія болѣе или менѣе свободно копировались и другими современными художниками, внѣ круга учениковъ мастера, такъ какъ древность не знала литературной и художественной собственности. Такъ, изъ сохранившихся копій мы узнаемъ, что великолѣпный оригиналъ Кассельскаго Аполлона былъ скопированъ

[1]) Furtwängler, Meisterw. S. 422 f.
[2]) Gazette arch., III, 1877, pl. 24, p. 138, Annali dell' Inst. 1878, tav. B, Collignon, Hist. de la sc. gr. I, p. 497, Fig. 254.
[3]) Furtwängler, Meisterw. S. 438.
[4]) См. Meisterw. 238, 5.
[5]) См. Meisterw. 551 f.

однимъ современникомъ и только снабженъ другой головой [1]). Мотивъ атлета, наливающаго на руку масло, созданный однимъ изъ аттическихъ художниковъ, вліялъ на многихъ скульпторовъ, въ томъ числѣ на Поликлета или на одного изъ его учениковъ. Статуя мальчика, найденная въ Элевзинѣ, есть свободное повтореніе одной Поликлетовской статуи эфеба; это—аттическая работа IV в. и, вѣроятно, происходитъ изъ круга Праксителя и именно изъ того времени, когда этотъ послѣдній былъ увлеченъ Поликлетомъ [2]).

4. Наконецъ, выдающіяся художественныя произведенія часто копировались уже вскорѣ послѣ ихъ появленія изготовителями вотивовъ, монетныхъ штемпелей, рѣзныхъ камней и т. п.; даже вазовые живописцы пользовались знаменитыми пластическими образцами и болѣе или менѣе свободно ихъ копировали. Особенно Аѳина Парѳеносъ Фидія оказала въ этомъ отношеніи большое вліяніе [3]).

5. Особенный классъ копій древнѣйшихъ произведеній, который встрѣчается уже въ V и IV вв., есть архаистическій. Сильныя уклоненія архаистическихъ произведеній отъ настоящихъ архаическихъ Фуртвэнглеръ объясняетъ тѣмъ, что во время ихъ происхожденія уже не умѣли воспроизвести стиль древнѣйшихъ твореній, не придавъ ему сильной примѣси собственнаго стиля. Это была большая ошибка со стороны прежней археологіи, говоритъ онъ, что она относила архаистическіе памятники преимущественно къ августовскому или даже адріановскому времени [4]). Большая часть архаистическихъ скульптуръ, найденныхъ въ Италіи, это—копіи, исполненныя по архаистическимъ оригиналамъ, изъ которыхъ наиболѣе важные и древніе принадлежали концу V или началу IV вѣка [5]). Архаистическій стиль сначала былъ исключительно религіозный. Всѣ древнѣйшіе архаистическіе памятники, извѣстные намъ въ оригиналахъ или копіяхъ, по-

---

[1]) Статуя Капитолійскаго музея, см. Meisterw. 77 f. 381.

[2]) Отъ позднѣйшихъ собственныхъ копій она отличается главнымъ образомъ тѣмъ, что не имѣетъ толстаго ствола подлѣ лѣвой ноги и подпоры для лѣвой руки.

[3]) Статуя уже очень рано была свободно скопирована на золотомъ рельефѣ, найденномъ въ одномъ изъ кургановъ Крыма. Очень многіе рѣзчики монетъ также очень рано стали изображать всю фигуру; см Roscher's Lexikon I, 699, Z. 35 ff.—Кромѣ Аѳины, на монетахъ IV ст. скопированы Немезида Агоракрита, Асклепій Ѳразимеда и статуя Зевса Иѳомата.

[4]) Ср. напротивъ Hauser, Die neuattischen Reliefs S. 158.

[5]) Къ древнѣйшимъ сохранившимся памятникамъ архаистическаго стиля принадлежитъ рисунокъ на слоновой кости (фрагментъ) изъ Куль-Оба возлѣ Керчи (находки кургана большею частью принадлежатъ V в. и частью началу IV ст.); другіе рисунки на слоновой кости, къ которымъ принадлежитъ и первый фрагментъ, показываютъ аттическій стиль эпохи Пелопоннесской войны. Къ этому же времени относятся, судя по стилю, алтарь четырехъ боговъ Акрополя, колодезное жерло изъ Коринѳа и родственный ему рельефъ въ музеѣ Одесскаго общества исторіи и древностей.

казываютъ свое религіозное назначеніе. Это былъ стиль благочестивыхъ людей, которые видѣли свой идеалъ въ древнемъ времени. Направленіе это особенно процвѣтало въ Аѳинахъ во время Пелопоннесской войны и Никія, хотя встрѣчается также въ IV ст. и внѣ Аѳинъ [1]).

Этотъ религіозный характеръ архаистическаго стиля отступаетъ назадъ только въ эллинистическую эпоху, когда его употребляли уже только ради художественной привлекательности. Такова, напр., прелестная небольшая фигура танцовщицы изъ Пергама въ Берлинскомъ музеѣ.

Эллинистическое время предлагаетъ намъ уже съ самаго начала то, чего мы до сихъ поръ напрасно бы искали, а именно *дѣйствительныя копіи* древнѣйшихъ художественныхъ произведеній; копіи эти создаются ради удивленія къ искусству прошлыхъ эпохъ. Пергамскіе цари впервые собрали въ этомъ смыслѣ древнѣйшія произведенія искусства. Естественно, должны были довольствоваться копіями, когда не создавались уже оригиналы. Атталъ II даже посылаетъ въ Дельфы живописцевъ копировать тамъ картины [2]). Между найденными на акрополѣ Пергама мраморными статуями находится нѣсколько копій древнихъ произведеній. Главное мѣсто занимаетъ колоссальная копія Аѳины Парѳеносъ, которая, какъ предполагаютъ, была поставлена при Евменѣ II въ библіотекѣ. Она передаетъ оригиналъ довольно невѣрно, какъ показываетъ сравненіе съ статуэткой, которая была открыта въ 1880 году на площади Varvakeion въ Аѳинахъ и принадлежитъ времени Адріана. Однако собраніе копій не многочисленно; очевидно, еще не знали господствовавшаго въ римское время убранства всѣхъ жилыхъ помѣщеній множествомъ копій; большинство статуй было создано еще собственно ради художественнаго стиля. Главное предпочтеніе, при выборѣ произведеній, отдавали эпохѣ Фидія. Копіи пергамскаго времени не отличаются точностью; очевидно, замѣчаетъ Фуртвэнглеръ, копировали, не прибѣгая еще къ помощи гипсовыхъ слѣпковъ и къ способу пунктированія. Въ это же время происходитъ реставрація Олимпійскихъ скульптуръ.

---

[1]) Характеристическій примѣръ представляетъ фризъ древняго храма на Самоѳракіи, гдѣ изображенъ въ архаистическомъ стилѣ культовый танецъ дѣвушекъ, какъ древне-благочестивый обрядъ; фризъ этотъ относится къ концу V или по крайней мѣрѣ къ началу IV ст. Этой эпохѣ принадлежатъ, навѣрное, многія изъ женскихъ фигуръ архаистическаго стиля, найденныхъ (въ фрагментахъ) въ аттическихъ святилищахъ и, повидимому, державшихъ утварь культа. Самый интересный экземпляръ изъ Элевзина срисованъ у Фуртвэнглера на стр. 13.

[2]) Fränkel въ Jahrb. d. arch. Inst. VI, S. 49 ff.

Во время между II и I вв. до Р. Х. древнія произведенія часто передѣлывались, иногда съ большимъ успѣхомъ, какъ напр. Венера Милосская. „Боргезскій боецъ“ Агазія есть, вѣроятно, только—сильно преувеличенная—передѣлка одного древняго, можетъ быть, Лизиповскаго оригинала.

Со II вѣка, съ одной стороны, возрастающая дань уваженія къ твореніямъ прошлыхъ эпохъ, а съ другой, постепенно понижающаяся творческая сила должны были во концѣ концовъ привести къ тому, что всѣ до сихъ поръ разсмотрѣнныя нами явленія образовывали только переднія ступени, т. е. къ простому точному копированію образцовъ, которые были признаны знаменитыми. Эта ступень была достигнута лишь въ I в. до Р. Х., причемъ, какъ въ Пергамѣ, такъ и въ Римѣ, копированіе шло рука объ руку съ художественно-историческимъ изслѣдованіемъ. Пазитель дѣлаетъ изъ всего громаднаго, тому времени доступнаго, запаса статуй выборъ самыхъ значительныхъ, nobilia opera, которыя онъ, какъ, историкъ, объясняетъ въ пяти книгахъ. Какъ художникъ, онъ рекомендуетъ эти статуи копировать. Въ то время какъ разъ сильно развивающееся диллетанство знатныхъ римлянъ и начинающіяся роскошныя постройки ихъ должны были скоро вызвать громадную потребность въ такихъ копіяхъ, которыя теперь производились уже не отдѣльно, какъ въ Пергамѣ, а во множествѣ. Руководителемъ этого движенія былъ, по всему вѣроятію, Пазитель.

Nihil unquam fecit antequam finxit; онъ работалъ только по модели. Но если онъ собственныя композиціи переводилъ въ мраморъ только по точной модели, то при копированіи онъ также не допускалъ свободы, а передавалъ точно копируемую статую, какъ свою модель. Съ глиняныхъ моделей въ древности, навѣрное, такъ-же, какъ и теперь, снимались гипсовые слѣпки и они-то клались въ основаніе при переносѣ произведенія въ мраморъ. Даже при копированіи тѣхъ статуй, которыя стояли въ общественныхъ или священныхъ мѣстахъ, Пазитель, навѣрное, снималъ слѣпки, чтобы затѣмъ точно переводить ихъ въ мастерской. Дѣлать слѣпки со статуй было „изобрѣтено“ давно—по преданію Бутадомъ,—но распространенное употребленіе слѣпковъ, какъ основанія для мраморныхъ копій, вѣроятно, было введено только Пазителемъ. Техническія изслѣдованія несовершенныхъ мраморныхъ статуй, уцѣлѣвшихъ до нашего времени изъ различныхъ эпохъ, научаетъ насъ [1]), что до поздне-эллинистическаго

---

[1]) E. Gardner въ Journ. of hell. stud. 1890, 129 sq, Ср. также Treu въ Jahrb. d. Inst. 1895, S. 1 ff.

времени вообще не пользовались глиняной моделью, а копировали прямо въ мраморѣ. Этимъ свободнымъ способомъ, очевидно, исполнены всѣ древнѣйшія копіи и поэтому онѣ не отличаются точностью. Пазитель ввелъ точную работу по глиняной модели и гипсовому слѣпку, одинаковой величины, и копированіе посредствомъ способа пунктированія. Мы имѣемъ рядъ копій, на которыхъ сохранились точки измѣренія [1]).

Хотя это копированіе явилось въ Италіи и находилось въ услуженіи римской знати, однако копіистами были большею частью греки. Мы знаемъ ихъ имена благодаря надписямъ. Особенно аѳиняне въ большомъ числѣ стремятся въ Италію, чтобы въ качествѣ копіистовъ работать для знатныхъ римлянъ. Изъ Италіи это копированіе распространилось въ Грецію. Копіи совершенно однородныя италійскимъ, были найдены на греческомъ востокѣ, однако только въ римскихъ руинахъ. Весьма распространенное сужденіе о томъ, что найденныя въ Греціи копіи лучше италійскихъ, есть заблужденіе. При этомъ забываютъ, что италійскія копіи также исполнены греками, особенно аѳинянами. Сравнительная рѣдкость чисто греческихъ копій объясняется тѣмъ, что въ Греціи не было тѣхъ богатствъ, которыми обладала Италія, не было роскошныхъ римскихъ построекъ, украшенныхъ статуями, а святилища имѣли, кажется, очень ограниченную потребность въ копіяхъ.

Такова исторія „копій“ съ древнихъ греческихъ произведеній, наполняющихъ наши музеи, изложенная Фуртвэнглеромъ. Работа Фуртвэнглера очень интересна, но она пока еще не разрѣшаетъ всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ „копіями“ [2]), оставляетъ много невыясненнаго, и потому кажется не особенно убѣдительной. Способъ гипсовыхъ отливокъ и пунктированія еще не можетъ ручаться за достовѣрность копіи; онъ только облегчаетъ работу. Если глиняная модель неточна (хотя она и допускаетъ поправки), то и гипсовый отливокъ и затѣмъ мраморная статуя также будутъ неточны; тѣмъ болѣе, что переносъ гипсоваго отливка въ мраморъ или металлъ часто поручается опытнымъ рабочимъ, и не исполняется самимъ мастеромъ. Все дѣло въ талантливости копіистовъ, въ назначеніи копій, въ эстетическихъ взглядахъ заказчиковъ, въ тщательности работы. Для меня только одно ясно; это—то, что „копіи“ не могутъ быть разсматриваемы, какъ

---

[1]) Напр. Діонисъ изъ Тиволи, Діоскуры Monte Cavallo, Зевсъ Blundell, Дискоболъ Massimi, Торсо въ Берлинѣ, Sculpt. № 519, рельефъ тамъ-же № 921, и проч.

[2]) Напримѣръ, чѣмъ объясняется разница въ деталяхъ, иногда весьма значительная, существующая между копіями, повидимому, одного и того же оригинала?

исполненія перваго разряда; все это—преимущественно продукты ремесленнаго, безпримѣрнаго въ исторіи искусства, массоваго производства.

Къ стр. 32 сл.—Можно считать вполнѣ рѣшеннымъ, что портретъ Перикла, работы Крезила, дошелъ до насъ въ копіяхъ. Два герма, одинъ въ Британскомъ музеѣ, а другой въ Ватиканѣ, сохранили античную надпись имени Перикла; оба они передаютъ одинъ и тотъ же оригиналъ, который, судя по стилю, относился ко времени самого Перикла, но этому-же времени принадлежитъ и знаменитое произведеніе Крезила. Тождественность портрета Перикла, упоминаемаго Павзаніемъ (I, 25, 1), и того портрета, о которомъ Плиній говоритъ: Pericles Olympius dignus cognomine, работы Крезила, подтверждается недавно найденною на Акрополѣ надписью. Сохранился только фрагментъ надписи, которую Лоллингъ возстановилъ такъ:

Περ]ιχλέος
Κρεσ]ίλας ἐποίε.

Основываясь на томъ, что надпись должна была занимать середину базы и принимая во вниманіе малую величину буквъ надписи, Фуртвэнглеръ[1]) полагаетъ, что вся ширина базы равнялась 40 см. Такая маленькая база, по его мнѣнію, не могла держать на себѣ статуи, а была предназначена для герма. Этимъ вполнѣ подтверждается то, что гермы съ надписью „Perikles" (въ Ватиканѣ и Брит. муз.) именно представляютъ намъ произведеніе Крезила, находившееся на аѳинскомъ Акрополѣ. Это былъ частный посвятительный подарокъ, можетъ быть самого художника, такъ какъ въ надписи посвящающій не названъ.

Мнѣніе Фуртвэнглера о томъ, что портретъ Перикла на Акрополѣ былъ гермъ, опровергаетъ Bernoulli[2]). Предположеніе, что надпись находилась въ срединѣ базы, ни на чемъ не основано. У Ватиканскаго Посейдиппа она находится на лѣвой сторонѣ округленной базы; на другихъ статуяхъ, какъ напр. ретора Аристида въ Ватиканской библіотекѣ, надпись помѣщена сбоку, а не спереди. На гермахъ надписи вовсе не занимаютъ точно средины, какъ въ отношеніи ширины, такъ и въ отношеніи высоты (напр. Неаполитанскій Зенонъ, Ѳукидидъ, Еврипидъ, срис. Arndt—Bruckmann, Gr. und röm. Portr. n. 235, 130, 121; Ватиканскій Периклъ, срис. Brunn-Bruckm., Denkm. 156). Поэтому и въ нашемъ случаѣ надпись могла находиться на

[1]) Furtwängler, Meisterwerke S. 270 f.
[2]) J. J. Bernoulli, Ikonographisches. Das bildnis des Perikles, Jahrbuch d. arch. Inst. XI, 1896, S. 107 f.

правой половинѣ базы, и слѣдовательно величина всей базы остается неизвѣстной. Кромѣ того, особыя базы съ надписями для гермовъ вовсе не обычны. На гермахъ надпись помѣщалась на тумбѣ, а если послѣдняя отсутствовала, то на нижнемъ отвѣсно срѣзанномъ краѣ груди. Павзаній, съ своей стороны, говоритъ не о гермѣ, а о статуѣ. Наконецъ, самое выраженіе Плинія: Olympius dignus cognomine, исключаетъ мысль о гермѣ, къ которому оно вовсе не подходитъ. Итакъ, по мнѣнію Bernoulli, отождествленіе портрета Кресила на аѳинскомъ Акрополѣ съ существующими гермами справедливо, но при этомъ необходимо допустить позднѣйшій переносъ формы статуи на форму герма.

Къ стр. 80 и слѣд.—О коринѳскихъ вазахъ см. Pottier, Vases antiques du Louvre (Salles A—E). I vol., Paris 1897 [1]). Поттье впервые предпринялъ научное и систематическое описаніе прекрасной коллекціи греческихъ вазъ Луврскаго музея въ Парижѣ. Къ тексту приложены рисунки въ количествѣ 51 таблицы; рисунки воспроизводятъ болѣе 300 неизданныхъ вазъ. Первый томъ заключаетъ въ себѣ вазы, начиная съ отдаленныхъ опытовъ Трои и оканчивая коринѳскими вазами. Въ сущности это изданіе напоминаетъ другія подобныя-же изданія, напр. Фуртвэнглера, Berlin. Vasensamml. im Antiquarium, и Маснера, Die Samml. ant. Vasen im Oesterreich. Mus.

Къ стр. 191.—Въ 1892 году Калькманнъ [2]) опубликовалъ очень интересную архаическую бронзовую статую въ Луврѣ; она представляетъ юношу (палестрита или агониста), который въ поднятой правой рукѣ держалъ ἀκόντιον, дротикъ (теперь отсутствующій), намѣреваясь бросить его,—сюжетъ, хорошо извѣстный намъ изъ вазовыхъ картинъ [3]). Обработка формъ тѣла отводитъ Луврской статуѣ почетное мѣсто между греческими архаическими произведеніями. Мы видимъ здѣсь уже умирающимъ то древнѣйшее художественное направленіе, которое довольствовалось схематической и мало точной передачей поверхностей тѣла, и проявленіе новаго искусства, которое стремится къ точному детальному изображенію строенія мышцъ и костей, не обращая вниманія на кожу и жиръ. Словомъ, это—то наивное реальное искусство, которое представляютъ намъ *эгинскія* фронтонныя фигуры. Задачи и цѣли скульпторовъ и тамъ и здѣсь направлены на

---

[1]) Пользуюсь случаемъ выразить свою признательность Г. Библіотекарю Университета Св. Владиміра В. А. Кордту за предупредительную любезность при выпискѣ какъ этой книги, такъ равно и Meisterwerke Фуртвэнглера.

[2]) Kalkmann, Archaische Bronze—Figur des Louvre, Jahrb. d. arch. Inst. VII, 1892, S. 127 ff., Taf. 4.

[3]) См. Arch. Zeit. 1881 Taf. 9, P. Girard, L'éducation athénienne, Fig. 26.

возможно точную передачу строенія мышцъ; даже голова фигуры напоминаетъ головы западнаго фронтона храма Эгины [1]).

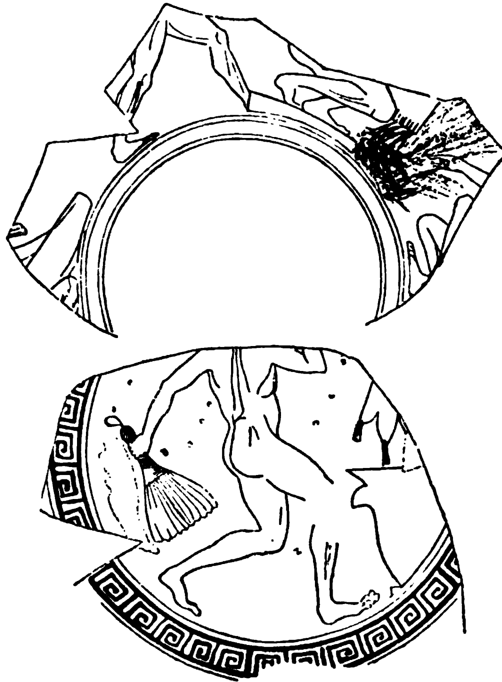


Рис. 136.—Фрагментъ краснофигурной чаши изъ Орвіето.

Ко стр. 218 сл.—F. Hauser [2]) опубликовалъ фрагментъ краснофигурной чаши изъ Орвіето (рис. 136), который, по его мнѣнію, мо-

---

[1]) Новѣйшія раскопки въ Дельфахъ устанавливаютъ точно время Эгинскихъ фронтоновъ. По мнѣнію Фуртвэнглера (Berlin. Phil. Woch. 1894, S. 1279) „сокровищница Аѳинянъ“ въ Дельфахъ, сооруженіе которой точно датировано традиціей и надписью (она сооружена послѣ Мараѳона), дѣлается граничнымъ камнемъ въ исторіи древне-греческаго искусства, которымъ мы должны руководствоваться. Много современныхъ гипотезъ разбиваются объ этотъ камень. Такъ, прежде всего должно быть устранено мнѣніе, что Эгинскія скульптуры относятся къ VI ст. „Аѳинская сокровищница“, рельефы которой предшествуютъ фронтонамъ Эгины, доказываетъ теперь неопровержимо, что послѣдніе принадлежатъ времени Персидскихъ войнъ. Фуртвэнглеръ готовъ утверждать, что Эгинскій храмъ сооруженъ въ 489—487 гг.—Благодаря раскопкамъ въ Дельфахъ, слѣдуетъ также измѣнить мнѣніе о мраморныхъ скульптурахъ, найденныхъ въ до-персидскомъ слоѣ на Акрополѣ; онѣ принадлежатъ главнымъ образомъ не вѣку Пизистратидовъ, какъ думали прежде, а эпохѣ, послѣдовавшей за изгнаніемъ тиранновъ, до 480 года. Головы метоповъ въ Дельфахъ очень напоминаютъ большую часть мнимо хіосскихъ коръ Акрополя (κόραι); необходимо, слѣдовательно, эти послѣднія отнести, по крайней мѣрѣ, частью, къ 490—480 гг. Наконецъ, благодаря этимъ открытіямъ, сдѣлалось невозможнымъ относить скульптуры Олимпіи къ самому началу V вѣка.

[2]) Hauser, Eine Sammlung von Stilproben griechischer Keramik, Jahrb. d. arch. Inst. XI, 1896, S. 186, 28.

жетъ пролить нѣкоторый свѣтъ на вопросъ о произведеніяхъ Ликія. Внутри чаши изображенъ бѣгущій голый эфебъ съ инструментомъ въ лѣвой рукѣ, который хорошо извѣстенъ жителямъ юга. Это—приборъ, сдѣланный изъ камыша; онъ употребляется частью для метенья, частью-же для раздуванія огня. Назывался этотъ вѣеръ ῥιπίς; иногда его дѣлали просто изъ деревяннаго станка, обтыканнаго перьями; тогда онъ назывался ῥιπὶς πτερίνα. Направо внизу стоитъ ванна.—Характеръ стиля напоминаетъ Берлинскую чашу Панайтія, срисованную у Гартвига, Meisterschalen Taf. 46, на которой эфебъ съ дисковой сумкой очень близко подходитъ къ нашему фрагменту.

Снаружи изображены два эфеба, сидящихъ на корточкахъ у огня; одинъ изъ нихъ сидитъ на бемѣ и, кажется, держитъ надъ пламенемъ приборъ; другой поправляетъ рукой въ огнѣ дрова или угли. Налѣво сохранились ноги идущаго вправо эфеба. Позади этой фигуры должна помѣщаться ручка сосуда. Трудно догадаться, что̀ слѣдовало дальше налѣво; по мнѣнію Гаузера, видно колѣно стоящей на колѣняхъ фигуры.

Это изображеніе съ мальчиками у огня пробуждаетъ воспоминаніе объ извѣстномъ *crux* археологіи, вызываетъ вопросъ о тождественности произведеній, называемыхъ Плиніемъ и Павзаніемъ: 1) παῖς ὃς τὸ περιρραντήριον ἔχει. 2) *puer sufflans languidos ignes.* 3) *puer suffitor.* Περιρραντήριον прежде всего не значитъ посвятительный тазъ для воды, но *кропило*, а между формой кропила и хвоста для раздуванія огня нѣтъ большой разницы. Если допустить, что *puer sufflans* пользовался такимъ хвостомъ, то нѣтъ ничего невѣроятнаго, что хвостъ этотъ легко могъ быть смѣшанъ съ περιρραντήριον'омъ, а можетъ быть, и оба рода хвостовъ назывались περιρραντήριον. Такимъ образомъ этимъ было бы подтверждено мнѣніе Брунна, по которому всѣ три приведенныя мѣста имѣютъ въ виду одно и то-же произведеніе Ликія. Чаша изъ Орвіето могла быть расписана въ раннее время Ликія; она можетъ идти внизъ до 60-го года, а что Ликій уже работалъ предъ 460 годомъ, хорошо извѣстно, см. Overbeck, Plastik I⁴ S. 491.

Къ стр. 222.—По мнѣнію Фуртвэнглера [1]), „pueri astragalizontes", которые были бы непонятны у Поликлета, какъ жанровая группа (!), изображали Діоскуровъ. Онъ считаетъ это весьма вѣроятнымъ, благодаря опубликованной у Рошера, Lexikon I, Sp. 1174, греческой геммѣ, хотя гемма эта независима отъ произведенія Поликлета.—Такой выводъ все-таки гадательный и соглашаться съ нимъ я не вижу особенныхъ основаній.

---

[1]) Meisterwerke S. 508 Anm. 3.